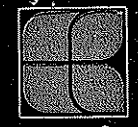
NELSON WERNECK SODRÉ

FUNDAMENTOS DA ESTÉTICA MARXISTA



CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

417/IA 1010500417

111.85
So17f
IA

1010500417
111.85
So17f
IA

FUNDAMENTOS DA ESTÉTICA MARXISTA

A utilidade de antologias sôbre o marxismo, abrangendo os seus aspectos fundamentais — a estética, a filosofia, o materialismo histórico, o materialismo dialético, a teoria do conhecimento, a teoria da luta de classes, a política, a ideologia — parece fora de discussão. Restaria discutir a forma de organizar tais antologias. Deixando de parte a extrema variedade de critérios de escolha, que mudam de indivíduo a indivíduo, dois ou três pontos poderiam ser admitidos como aceitáveis amplamente, nesse sentido: a colheita nos textos clássicos, com preponderância; a ausência de discriminação, entre os autores de fase posterior, alguns tidos como heterodoxos, para mostrar como o marxismo comporta, particularmente em alguns planos, grande variedade de pontos de vista; grupamento conveniente dos pronunciamentos, de forma a esclarecer os problemas mais controversos. Foi êste o critério adotado para a organização das antologias destinadas a fornecer informação preliminar sôbre o marxismo.

Tornou-se clara a conveniência, depois, de iniciar a série pela estética, não apenas pela amplitude do interêsse em tôrno da estética, em todos os círculos, como também pela amplitude do pensamento marxista nesse domínio. É compreensível essa amplitude: os clássicos do marxismo não tiveram oportunidade, pelas exigências da militância política, de formular uma teoria estética completa, tão acabada quanto fôsse possível e aceitável; os pronunciamentos a tal respeito foram, em suas obras, e na correspondência, esparsos, incidentais. Mas isso está longe de significar que não exista uma estética marxista, que os seus fundamentos não tenham sido lançados. O marxismo abrange todos os domínios do conhecimento, mas é certo que avançou mais em uns do que em outros. No domínio da estética, está em elaboração, e cada vez mais acelerada e fecunda. Dêsse ponto de vista, a presente antologia, admitindo o fato de que a estética marxista está em processo — nada no marxismo, aliás, está em pausa, chegou ao têrmo, pela própria natureza da teoria marxista — mostra como é falsa a tese de que ela pode, quando muito, prestar-se às análises macroscópicas.

A presente antologia não se preocupa apenas com aquêles aspectos que possibilitam os julgamentos de valor pois coloca interpretações e definições relacionadas com alguns dos problemas mais agudos e discutidos da estética marxista, além de oferecer elementos da teoria do conhecimento, destinados a melhor entendimento dos conceitos e das categorias empregadas pelos autores de cujas obras se extraíram trechos para compor a antologia. Entre aquêles problemas, destacam-se o do individualismo dos intelectuais e, particularmente, dos artistas, o da relação causal entre base e superestrutura, o da linguagem, o dos laços entre conteúdo e forma. De outra parte, a antologia proporciona interpretações abrangendo não apenas a arte literária, mas as artes plásticas, com a pintura em realce — destacando a análise da pintura moderna —, e ainda a música, sem falar nos gêneros, como o teatro e o cinema. Tais interpretações compreendem autores — sem falar nos clássicos — os mais variados, desde Plekhanov até Garaudy, isto é, mais de meio século de pensamento dêsses autores. Tudo isto significando, em suma, que a estética marxista está em processo e em avanço e que, principalmente, está longe de se ter fixado em normas rígidas e em limites dogmáticos, fora dos quais exista apenas a heresia.

A VEIGA FIALHO

Coleção
PERSPECTIVAS DO HOMEM
volume 41

Direção de MOACYR FELIX

Elaine Marques Zanatto

NELSON WERNECK SODRÉ

Fundamentos da Estética Marxista

civilização
brasileira

1010500417
IA
111.85 So17f

INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA
UNICAMP

UNIDADE IA
N.º CHAMADA 111.85
S017
V. EX.
TOMBO BC/ 500417
TOMBO IA/ 11895
PROC 16-837-2002
C ☐ D ☒
PREÇO R$11,00
DATA 23.01.2002
Nº CPD 7
CM00000403 10

Exemplar nº № 0385

Desenho de capa:
MARIUS LAURITZEN BERN

Diagramação e supervisão gráfica:
ROBERTO PONTUAL

Direitos desta edição reservados à
EDITÔRA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Rua 7 de Setembro, 97
RIO DE JANEIRO

1968

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Índice

ÍNDICE DAS REFERÊNCIAS DAS OBRAS CITADAS XVII

INTRODUÇÃO 1

INTELECTUAIS E INDIVIDUALISMO

O intelectual e o proletário (LÊNIN) 7
Situação do intelectual (KANAPA) 9
Contradição do intelectual (KANAPA) 10
Falsa consciência do intelectual (KANAPA) 11
Intelectual e ideologia burguesa (KANAPA) 12
Instabilidade do intelectual (KANAPA) 12
Intelectual de esquerda (KANAPA) 13
Perplexidade do intelectual (KANAPA) 14
Intelectual aventureiro (KANAPA) 15
Intelectual e conceitos (KANAPA) 15
Intelectual radical (FISCHER) 16
Intelectual e protesto (FISCHER) 17
Impaciência intelectual (PLEKHANOV) 18
Desespêro intelectual (LOP E SAUVAGE) 18
Mediocridade e conformação (LUKÁCS) 19

A côrte do escritor (GÓRKI) 19
Culto do desespêro (LUKÁCS) 20
Renovação formal (LOP E SAUVAGE) 20
Elite e cultura (BARBUSSE) 23
Escritor e época (PLEKHANOV) 23
Escritor e experiência (FISCHER) 24
Estética e moral (FISCHER) 24
Escritor e individualismo (KANAPA) 25
Escritor e verdade (ARAGON) 26
Escritor e conteúdo (FRÉVILLE) 27
Individualismo e solidão (PLEKHANOV) 27
Individualismo e anarquismo (PLEKHANOV) 28
Corrupção da mercadoria (MARX) 29
Profissionalização do escritor (LUKÁCS) 29
Crítica e liberdade (LUKÁCS) 30
Talento e dinheiro (LUKÁCS) 31
Escritor e condições materiais (LUKÁCS) 32
Arte e mercadoria (BRECHT) 32
Conhecimento e mercadoria (BRECHT) 33
Diferenças de concepção (GOLDMANN) 34
Individual e real (LUKÁCS) 34
O intelectual e o avanço (BRECHT) 35
Aristocracia intelectual (ENGELS) 35

CONCEITOS E CATEGORIAS

Conhecimento sensível (ROSENTAL E STRAKS) 37
Conhecimento e conceito (ROSENTAL E STRAKS) 38
Processo do conhecimento (ROSENTAL E STRAKS) 38
Lei (ROSENTAL E STRAKS) 40
Conteúdo e forma (ROSENTAL E STRAKS) 40
Essência e fenômeno (ROSENTAL E STRAKS) 42
Causa e efeito (ROSENTAL E STRAKS) 42
Necessidade e casualidade (ROSENTAL E STRAKS) 43
Possibilidade e realidade (ROSENTAL E STRAKS) 44
Singular e universal (ROSENTAL E STRAKS) 45
Concreto e abstrato (ROSENTAL E STRAKS) 46
Histórico e lógico (ROSENTAL E STRAKS) 48

PRÁTICA E VERDADE

Processo do conhecimento (YAJOT) 51
Pensamento abstrato (YAJOT) 52
A teoria e a prática (YAJOT) 52
Materialismo e verdade (YAJOT) 52
Verdade concreta (YAJOT) 54
Verdade e êrro (ENGELS) 54
Livro e prática (FRÉVILLE) 55
Dialética da verdade (LUKÁCS) 55
Verdade e massa (LUKÁCS) 55
Prática social (GARAUDY) 56
Socialização da verdade (GRAMSCI) 56
O dever da verdade (BRECHT) 56
Verdade possível (GOLDMANN) 57
Prática e humanismo (BESSE) 58
Ciência e ideologia (GRAMSCI) 59

BASE E SUPERESTRUTURA

Vida material e vida social (MARX) 61
Classe dominante e idéias dominantes (MARX) 63
A propriedade e a superestrutura (MARX) 63
Produção espiritual e produção material (MARX) 64
Economia e política (MARX) 64
Deformação da tese (ENGELS) 65
Uma relação invertida (ENGELS) 66
Relação de causa e efeito (ENGELS) 67
Anatomia da sociedade (PLEKHANOV) 68
Contra o dogmatismo (PLEKHANOV) 68
Base material e criação artística (PLEKHANOV) 69
Dialética ou teologia (GRAMSCI) 69
Função gnoseológica da tese 70
Anatomia e economia (GRAMSCI) 71
Resistência da ideologia à base (SCHAFF) 71
Concepção mecanicista do reflexo (GARAUDY) 72
Deficiências do apriorismo (FRÉVILLE) 72

LINGUAGEM E ARTE

O trabalho gera o pensamento abstrato (PANFILOV) 75

O pensamento abstrato e a linguagem (PANFILOV) 75
Fenômeno e instrumento na linguagem (PANFILOV) 77
Deficiências do estruturalismo (PANFILOV) 78
Língua e sociedade (PANFILOV) 79
Trabalho e linguagem (FISCHER) 79
Trabalho e arte (GÓRKI) 80
Produção e arte (PLEKHANOV) 81
Psicologia e economia (PLEKHANOV) 81
Linguagem e consciência (MARX) 82
Linguagem escrita (ISTRINE) 82
Forma e língua (COGAN-BERNSTEIN) 83
Língua e nação (COGAN-BERNSTEIN) 83
Poesia e linguagem (GARAUDY) 84
Linguagem e alienação (GARAUDY) 84
Linguagem e magia (FISCHER) 85

BURGUESIA E ARTE

Burguesia e Renascença (GARAUDY) 87
Burguesia e Humanismo (GARAUDY) 88
Burguesia e aliança (PLEKHANOV) 88
Deformação da cultura (PLEKHANOV) 88
Burguesia e drama (PLEKHANOV) 89
Burguesia e simbolismo (PLEKHANOV) 91
Burguesia e filosofia (PLEKHANOV) 92
Arte e alienação (FRÉVILLE) 92
Burguesia e ideologia (FRÉVILLE) 92
Humanismo e capitalismo (LUKÁCS) 93
Humanismo e relações materiais (LUKÁCS) 94
Economia e sociologia (LUKÁCS) 94
A ciência da literatura (LUKÁCS) 94
As razões do simbolismo (LUKÁCS) 95
Teatro e capitalismo (LUKÁCS) 95
Burguesia e apologética (LUKÁCS) 95
Capitalismo e banalidade (LUKÁCS) 96
Capitalismo e crítica (LUKÁCS) 96
Impasse da burguesia (LUKÁCS) 97
A corrupção da poesia (LUKÁCS) 98
Burguesia e amor (LUKÁCS) 98
Monopólio da arte (LUKÁCS) 98
Pobreza da arte (LUKÁCS) 99
Capitalismo e contradição (LUKÁCS) 99
Capitalismo e insegurança (LUKÁCS) 100
Burguesia e alienação (LUKÁCS) 100
Capitalismo e arte (FISCHER) 101
Capitalismo e classicismo (FISCHER) 101
Burguesia e reação (FISCHER) 102
O reinado da confusão (FISCHER) 102
Burguesia e estupidez (FISCHER) 103
O perigo das idéias (KANAPA) 103
Burguesia e Romantismo (PLEKHANOV) 104
Exotismo e misticismo (FRÉVILLE) 104
Artista e mercado (FRÉVILLE) 104
Degradação da arte (LAWSON) 105
Proceso de coisificação (GOLDMANN) 105
Arte e preço (GOLDMANN) 106
Universo dos objetos (GOLDMANN) 106
Fôrças do atraso (LAWSON) 107

CONTEÚDO E FORMA

Subordinação da forma ao conteúdo (LUKÁCS) 109
Forma e meio (LUKÁCS) 110
Adequação da forma ao conteúdo (FRÉVILLE) 110
Teatro e formalismo (BRECHT) 111
O conteúdo do desespêro (LAWSON) 112
Superestima da forma (FISCHER) 113
Nôvo conteúdo e velha forma (FISCHER) 114
Obliqüidade do conteúdo (FISCHER) 114
Papel da forma (FISCHER) 115
Conteúdo na música (FISCHER) 116
Música e formalismo (FISCHER) 117
Forma e aspecto (PLEKHANOV) 118
Forma e convenções (FISCHER) 118
Estilo (FISCHER) 119
Arte e estilo (FISCHER) 119
Estilo e convenção (FISCHER) 119
Estilo e refinamento (TOLSTÓI) 119
Estilo e simplicidade (PAOUSTOVSKI) 120
Forma e abstração (FISCHER) 120
Conteúdo e tema (FISCHER) 120
Nôvo conteúdo e novas formas (FISCHER) 121

Forma e poesia (PLEKHANOV) 122
Forma e política (PLEKHANOV) 122
Forma e idéias (PLEKHANOV) 123
Forma e maneirismo (PLEKHANOV) 123
Adequação da forma à idéia (PLEKHANOV) 123

ARTE E SOCIEDADE

Arte e ilusão (FISCHER) 125
Arte e condições sociais (FISCHER) 126
Mudança na música (FISCHER) 127
Mudança na estética (FISCHER) 127
Mudança de tema (KANAPA) 127
Arte e história (BILLIET) 128
Arte e natureza (BILLIET) 129
Arte e ideologia (FRÉVILLE) 130
Literatura e sociedade (LUKÁCS) 131
Renovação crítica (LUKÁCS) 132
Uma nova estética (LUKÁCS) 133
Literatura e contradição (LUKÁCS) 133
Economia e materialismo (PLEKHANOV) 135
Estética e classe (PLEKHANOV) 135
O hereditário e o fortuito (PLEKHANOV) 136
Subversão na estética (FRÉVILLE) 137
Psicologia social (FRÉVILLE) 138
Arte e crítica (FRÉVILLE) 138
Poesia e classe (PLEKHANOV) 138
Arte e mercadoria (FRÉVILLE) 139
Literatura para todos (LÊNIN) 139
Liberdade e mercadoria (LÊNIN) 140
Desespêro e pessimismo (LÊNIN) 140
Dualidade cultural (LÊNIN) 141

ARTE E REALIDADE

Realidade e matéria (FISCHER) 143
Arte e cópia (FISCHER) 144
Realidade e anti-romance (FISCHER) 145
Real e maravilhoso (DESNÉ) 145
Fusão entre ciência e arte (DESNÉ) 146
Realidade e técnica (LOP E SAUVAGE) 146
Realismo e detalhe (LOP E SAUVAGE) 148
Realismo e prognóstico (GROSSMAN) 148
Conceituação do realismo (BRECHT) 148
Realismo e sugestão (BRECHT) 149
Identificação e distanciamento (BRECHT) 150
Estética da realidade (BRECHT) 151
Pessimismo do naturalismo (LAWSON) 152
Realidade e visão (LAWSON) 152
Realidade e relação (LAWSON) 153
Realidade em pintura (GARAUDY) 153
Pintura e fotografia (GARAUDY) 154
Revolução na pintura (GARAUDY) 154
Pintura e movimento (GARAUDY) 155
Dialética da pintura (GARAUDY) 156
Realidade e movimento (GARAUDY) 157
Realidade e cubismo (GARAUDY) 158
Realismo e símbolo (GARAUDY) 158
Realismo e testemunho (GARAUDY) 159
Realismo e impressionismo (FRÉVILLE) 160
Realismo e época (PLEKHANOV) 161
Realismo socialista (FRÉVILLE) 161
Problema do realismo (LUKÁCS) 162
Realismo e naturalismo (LUKÁCS) 162
Dialética da realidade (LUKÁCS) 164
Objetivo e subjetivo (LUKÁCS) 165
Realismo e política (LUKÁCS) 166
Realismo e ética (LUCKÁCS) 167
Realismo e mistificação (LUKÁCS) 168
Do essencial ao necessário (LUKÁCS) 168
Realismo e prática (LUKÁCS) 169
Caracteres típicos (LUKÁCS) 169
Fontes do naturalismo (LUKÁCS) 170
Fuga à realidade (LUKÁCS) 171
Particular e geral (LUKÁCS) 171
Realismo e tipo (LUKÁCS) 171
Naturalismo e fisiologia (LUKÁCS) 172
Realismo e psicologia (LUKÁCS) 172
Realismo e sociedade (LUKÁCS) 172
Escritor e espectador (LUCKÁCS) 173
Confronto com o original (LUKÁCS) 174

Literatura e consciência (LUKÁCS) 175
Literatura e ciência (LUKÁCS) 176
Naturalismo e observação (LUKÁCS) 177
Profundidade e banalidade (LUKÁCS) 178
Concreto e abstrato (LUKÁCS) 179
Realismo e perspectiva (LUKÁCS) 180
Perspectiva e tipo (LUKÁCS) 180
O problema do tipo (ROSENTAL E STRAKS) 181

ARTE E POVO

Arte e público (FISCHER) 183
Indústria de entretenimento (FISCHER) 183
Música e emoção (FISCHER) 184
Arte e protesto (FISCHER) 185
Arte e ação (KANAPA) 186
Poder de comunicar (TOLSTÓI) 187
A arte e o mundo (BILLIET) 187
Angústia e violência (VERRET) 189
Sensibilidade e povo (LAWSON) 189
Arte e povo (BRECHT) 189
Compreensão do povo (GARAUDY) 191
Escritor e povo (GÓRKI) 191
Cultura e povo (LÊNIN) 191
Niilismo artístico (LUKÁCS) 192
Arte e repouso (LUKÁCS) 193
Escritor e participação (LUKÁCS) 193
Autenticidade da arte (LUKÁCS) 194
Concepções de arte (LUKÁCS) 195
Oração fúnebre (GÓRKI) 195

ARTE E ARTISTAS

Arte e eternidade (FISCHER) 197
Arte e instrumentos (PLEKHANOV) 198
Arte e técnica (LAWSON) 198
Literatura e técnica (LOP E SAUVAGE) 199
Literatura e abstinência (GÓRKI) 199
Arte e cultura (BILLIET) 200
Cinema e abstração (LAWSON) 201
Revolução cibernética (GARAUDY) 203
Necessidade da clareza (PLEKHANOV) 203
Avanço da arte (LAWSON) 204
Literatura de tese (LUKÁCS) 204
Literatura e mestria (LUKÁCS) 205
Escritor e tribuno (LUKÁCS) 206
Narração e descrição (LUKÁCS) 206
O nôvo e o velho (LUKÁCS) 208
Paixão amorosa (LUKÁCS) 208
Escritor e participação (LUKÁCS) 209
Arte de escrever (LUKÁCS) 209
Literatura estetizante (LOP E SAUVAGE) 210
Literatura e dogmatismo (FRÉVILLE) 210
Forma e esteticismo (LOP E SAUVAGE) 211
Ironia e passividade (LOP E SAUVAGE) 211
O tempo no romance (LOP E SAUVAGE) 212
Grande escritor (PLEKHANOV) 213
Arte e beleza (PLEKHANOV) 213
História e literatura (PLEKHANOV) 213
Elaboração do tipo (GÓRKI) 213
Clareza e simplicidade (GÓRKI) 215
Criação e cultura (GARAUDY) 216
Renovação e combate (GARAUDY) 216
Pintura e combate (GARAUDY) 217
Missão do escritor (GARAUDY) 217
Participação e criação (GARAUDY) 218
Julgamento de valor (GARAUDY) 218

Índice das Referências das Obras Citadas

Livros

ARAGON: *L'Écrivain contre l'Utopie*, Paris, 1958 (ARAGON: *Écrivain*).

BARBUSSE, H.: *La Lueur dans l'Âbime*, Paris, 1920. (BARBUSSE: *Lueur*).

BESSE, G.: *Pratique Sociale et Théorie*, Paris, 1963 (BESSE: *Pratique*).

BILLIET, J.: *Introduction à l'Étude de l'Art Français*, Paris, 1945. (BILLIET: *Art*).

BRECHT, B.: *Teatro Dialético*, Rio, 1967. (BRECHT: *Teatro*).

BRECHT, B.: *Théatre Complet*, 10 vols., Paris, 1960 (BRECHT: *Théatre*).

ENGELS, F.: *Anti-Dühring. La Subversión de la Ciencia por el Señor Dühring*, 2.ª edição, Montevidéu, 1960. (ENGELS: *Anti-Dühring*).

ENGELS, F.: *Ludwig Feuerbach y el Fin de la Filosofia Clasica Alemana*, Buenos Aires, 1946. (ENGELS: *Filosofia*).

FISCHER, E.: *A Necessidade da Arte*, 2.ª edição, Rio, 1967. (FISCHER: *Arte*).

GARAUDY, R.: *D'Un Réalisme sans Rivages,* Paris, 1964. (GARAUDY: *Réalisme*).

GARAUDY, R.: *Marxisme du 20e. Siècle,* Paris, 1966. (GARAUDY: *Marxisme*).

GOLDMANN, L.: *Origem da Dialética. A Comunidade Humana e o Universo em Kant,* Rio, 1967. (GOLDMANN: *Dialética*).

GOLDMANN, L.: *Sociologia do Romance,* Rio, 1967. (GOLDMANN: *Romance*).

GORSKI, D. P.: *Pensamiento y Lenguage,* 2.ª edição, México, 1962. (GORSKI: *Lenguage*).

GRAMSCI, A.: *Cartas do Cárcere,* Rio, 1966. (GRAMSCI: *Cartas*).

GRAMSCI, A.: *Concepção Dialética da História,* Rio, 1966. (GRAMSCI: *Dialética*).

GROSSMAN, L.: *Dostoievski Artista,* Rio, 1967. (GROSSMAN: *Dostoievski*).

KANAPA, J.: *Situation de l'Intellectuel,* Paris, 1957. (KANAPA: *Situation*).

LAWSON, J. H.: *O Processo de Criação no Cinema,* Rio, 1967. (LAWSON: *Criação*).

LÊNIN, V. I.: *Obras Escolhidas,* 2 vols., Moscou, 1948. (LÊNIN: *Pasos Adiante*).

LÊNIN, V. I.: *Sur la Litérature et l'Art.* Textes choisis, précédé d'une étude par Jean Fréville, Paris, 1957. (LÊNIN: *Littérature*).

LUKÁCS, G.: *Goethe et son Époque,* Paris, 1949. (LUKÁCS: *Goethe*)

LUKÁCS, G.: *Il Marxismo e la Critica Letteraria,* Turim, 1953. (LUKÁCS: *Crítica.*)

LUKÁCS, G.: *La Signification Présente du Réalisme Critique,* Paris, 1960. (LUKÁCS: *Réalisme*).

LUKÁCS, G.: *Saggi sul Realismo,* Turim, 1950. (LUKÁCS: *Saggi*).

MARX, K.: *Oeuvress* I — *Économie,* Paris, 1963. (MARX: *Oeuvres*).

MARX E ENGELS: *La Ideologia Alemana,* Montevidéu, 1959, (MARX: *Ideologia*).

MARX E ENGELS: *La Sagrada Familia y Otros Escritos Filosoficos de la Primera Epoca,* 2.ª edição, México, 1960. (MARX: *Família*).

MARX E ENGELS: *Manifesto do Partido Comunista,* 4.ª edição, Rio, 1960. (MARX: *Manifesto*).

MARX E ENGELS: *Obras Escolhidas,* 3 vols., 2.ª edição, Rio, 1961-1963. (MARX: *Obras Esc.*).

PLEKHANOV, G.: *Essais sur l'Histoire du Matérialisme (D'Holbach-Helvétius-Marx),* Paris, 1957. (PLEHANOV: *Essais*).

PLEKHANOV, G.: *L'Art et la Vie Sociale.* Précédé de deux études de Jean Fréville. Paris, 1949. (PLEKHANOV: *L'Art*).

PLEKHANOV, G.: *Le Matérialisme Militant (Materialismus Militans).* Réponses a Monsieur Bogdanov, Paris, 1957. (PLEKHANOV: *Matérialisme*).

PLEKHANOV, G.: *Les Questions Fondamentales du Marxisme,* Paris, 1947. (PLEKHANOV: *Marxisme*).

ROSENTAL, M. M. E STRAKS, G. M.: *Categorias del Materialismo Dialetico,* México, 1960. (ROSENTAL E STRAKS: *Categorias*).

SCHAFF, A.: *O Marxismo e o Indivíduo,* Rio, 1967. (SCHAFF: *Marxismo*).

YAJOT, O.: *Que es el Materialismo Dialetico,* Moscou, s/d. (YAJOT: *Materialismo*).

REVISTAS

COGAN-BERNSTEIN, F.: "A luta pela língua nacional no humanismo francês." In *Recherches Soviétiques,* n.º 4, Paris, maio-junho, 1956, (COGAN-BERNSTEIN: *Luta*).

DESNÉ, R.: "Balanço de um inquérito." In *La Nouvelle Critique,* n.º 130, Paris, setembro, 1961. (DESNÉ: *Balanço*).

GÓRKI, M.: "Sur Stendhal'. In *Europe,* nº 370-371, Paris, fevereiro-março, 1960. (GÓRKI: *Stendhal*).

GÓRKI, M.: "De l'Art." In *Europe,* n.º 370-371, Paris, fevereiro-março, 1960. (GÓRKI: *Art*).

GÓRKI-MAIAKOVSKI: "Górki, Maiakovski et le métier littéraire". In *Recherches Soviétiques,* n.º 7, Paris, 1957. (GÓRKI: *Métier.*)

ISTRINE, V.: "Relações entre os tipos de escrita e a língua." In *Recherches Internacionales à la Lumière du Marxisme,* n.º 7, Paris, maio-junho, 1958. (ISTRINE: *Relações*).

LOP, E. E SAUVAGE, A.: "Essai sur le nouveau roman". In *La Nouvelle Critique,* n.º 125 e 127, Paris, abril e junho, 1961. (LOP E SAUVAGE: *Essai.*)

PANFILOV, V.: "A propósito das relações entre a língua e o pensamento." In *Recherches Internationales à la Lumière du Marxisme,* n.º 7, Paris, maio-junho, 1958. (PANFILOV: *Relações.*)

PAOUSTOVSKI, C.: "Souvenirs sur Babel." In *La Nouvelle Critique*, n.º 114, Paris, março, 1960. (PAOUSTOVSKI: *Babel.*)

VERRET, M.: "A propósito do diálogo." In *La Nouvelle Critique*, n.º 125, Paris, abril, 1961. (VERRET: *Diálogo.*)

Introdução

Não é apenas verdade aquilo que Marx escreveu, que cada época coloca os problemas que pode resolver. Cada época tem, também, exigências específicas; elas são variadas, visto o mundo em conjunto, porque, na verdade, vivemos épocas diferentes, ao mesmo tempo, uns países em avanço extraordinário, outros saindo da ordem tribal. O que é fato, segundo se pode verificar, sem muito trabalho ou dificuldade, é que as exigências brasileiras, em têrmos de cultura, crescentes apesar de tudo, esbarram em obstáculos muito grandes. Um dêles, o acesso às fontes dos conhecimentos. Por um mundo de razões — de que as políticas são essenciais, naturalmente — nosso desenvolvimento cultural, truncado pela ditadura, busca caminhos novos. Em meio ao desastre a que foi reduzida a Universidade, em meio às perseguições aos homens dotados de saber e de autonomia de pensamento, em

meio à pertinácia no sentido de deter o avanço da consciência nacional — verifica-se o extraordinário esfôrço do nosso povo, particularmente de suas camadas mais jovens, para alcançar o conhecimento. Se lhe negam a cátedra, mediocrizada e infamada em sua substância; se lhe negam os meios de massa — rádio, televisão, imprensa; se lhe negam o teatro e o cinema, às voltas com a estupidez da censura; se lhe dificultam o acesso ao livro, transformado em jóia, e só ao alcance dos privilegiados — busca, infatigàvelmente formas novas de aprendizagem, em movimento insopitável, na curiosidade avassalante que é um dos índices melhores dêstes tempos de resto tão obscuros.

Parece-nos que livros como êste atendem às exigências da fase que estamos vivendo, no Brasil. Não há nesse tipo de livro originalidade alguma, mas a utilidade é enorme. As antologias atendem, realmente, a alguns dos requisitos mais difíceis do momento, constituem uma das saídas, uma das formas a que a sêde de conhecimentos pode chegar, satisfazendo-se. Claro que as antologias são ferramentas de trabalho, instrumento de cultura, meros degraus do conhecimento — não se constituem em objetivos finais. Fornecem panoramas, variados, movimentados, acessíveis, — não fornecem fórmulas, esquemas, receitas, e não podem, de maneira nenhuma, constituir fontes últimas do saber. Em nossa preocupação com o contraste entre a fremente e insatisfeita sêde de conhecimentos e a estreiteza dos conhecimentos proporcionados, postos ao alcance dos que sonham com êles, pareceu-nos que antologias do tipo desta poderiam contribuir para atenuar, ainda que de forma reduzida, os obstáculos à aquisição da cultura.

Começamos pela estética marxista. Algumas razões nos obrigam a isso. A primeira, sem dúvida, é a amplitude da área de curiosidade em tôrno de seus princípios; a segunda, as falsidades que, de há muito, se repetem, em tôrno dêles; a terceira, e não a menos importante, a consciência de que a arte é um dos mais poderosos instrumentos de esclarecimento e de luta que o homem conhece. A curiosidade em tôrno da estética marxista é muito grade, entre nós, e a prova disso está no sucesso dos livros já editados, nesse campo, aqui. Condensar, em um livro, o pensamento de algumas dezenas de pensadores marxistas, a respeito da estética, pareceu-nos forma interessante de contribuição. Os leitores dirão.

Cabe-nos a responsabilidade, naturalmente, da escolha dos autores, dos trechos selecionados e, mais do que isso, da fixação dos subtítulos e da repartição dos assuntos. Acreditamos que a idéia de preceder o tema estético específico de alguns elementos informativos, que nos parecem indispensáveis, será bem aceita. Supomos que tenha sido adequada a abertura com a caracterização dos intelectuais e de seu individualismo que lhes pertence por condição de classe e não como pecado original irremissível — e que de forma alguma pode ser atirado como injúria à face dêsses trabalhadores solitários. É fácil, realmente, depreciar os intelectuais; difícil é compreendê-los e situá-los. Essa parte, na antologia, pretende constituir contribuição para que sejam êles compreendidos, e estimados, como merecem, — evidentemente quando honram a condição e o título.

Se o propósito era o de apresentar a estética marxista, o mínimo que se poderia desejar é que cada um tivesse alguma informação do marxismo, se não do materialismo histórico, pelo menos do materialismo dialético. É a razão de seguirem-se, ao capítulo que trata dos intelectuais e dos problemas do individualismo, dois capítulos, o que trata dos conceitos e das categorias da dialética e aquêle que apresenta, sumaríssimamente, a teoria do conhecimento. A dialética se aplica às artes, evidentemente, e importa conhecer os seus conceitos e categorias, como conhecer o método; sem isso, as colocações subseqüentes, dos clássicos aos modernos, correm o risco de não serem compreendidas. Dir-se-á que colhemos os trechos relativos aos conceitos e categorias em um só manual, uma só fonte; não era preciso ir mais longe. Não se trata de um curso de filosofia, mas de breve informação, para entendimento da linguagem que se vai seguir. No que diz respeito ao capítulo que trata da prática e da verdade, foi a outro manual que recorremos, para as definições iniciais, e a razão, a mesma. Mas é evidente que os mais interessados poderão ir adiante, se lhes aprouver; nesse caso, a obra de Konstantinov, editada no México, lhes poderá ser útil. É muito mais ampla do que os manuais que utilizamos aqui.

Foi proposital a inclusão de extenso capítulo para elucidar o problema, tão controverso, e tão inadequadamente

controverso, da relação entre base e superestrutura. Longamente deformada, não apenas por adversários do marxismo mas, o que é pior, por alguns partidários seus, mais realistas do que o rei — do tipo daquele que levou Marx a dizer, a certa altura, que não era marxista — a relação referida atravessou os tempos como tema central. Procuramos, com trechos variados, extraídos de autores os mais diversos — e particularmente dos formuladores da tese, evidentemente — colocar o problema em seus justos têrmos. Os que supõem ser o marxismo um receituário infalível e imutável é que acreditam, ainda hoje, na relação mecânica entre base e superestrutura. São como aquêles que imputam ao marxismo a unilateralidade de interêsse pela economia, e só pela economia, razão de tudo. Aos pobres de espírito há que perdoar, se não os podemos atrelar às carroças.

Foi ainda proposital a inclusão do capítulo dedicado à linguagem. Qual a razão? A enxurrada de inovações formalistas, pretensamente revolucionárias, que se apuram em tôrno do instrumento que é a língua, e às vêzes até da palavra apenas. Claro que é preciso assegurar a mais ampla liberdade às experiências estéticas, inclusive as formais — forma também é arte — mas há grande distância entre isso e aceitar que elas tenham passado de experiências e realmente trazido uma reformulação dos problemas fundamentais da expressão artística. Sem compreender, e até no sentido fisiológico, o mecanismo da linguagem, não é possível analisar as inovações formais que pretendem subverter as suas próprias normas, alegando que renovam a arte.

Daí por diante, evidentemente, distribuem-se as questões mais discutidas em relação à estética, abordadas por autores os mais diversos. É interessante, aliás, confrontar a posição de um teórico tão sagaz mas esquemático como Plekhanov — os seus trabalhos aproveitados aqui são do século XIX ainda — e a posição aberta e até irreverente de um Garaudy. Isto prova que a estética marxista está em processo, está em elaboração e, portanto, não se esgotou em formulações, não se estratificou em receitas, não terminou o seu desenvolvimento. Está, na verdade, iniciando êsse desenvolvimento. Daí ser natural que o mesmo problema seja visto de maneira diferente por autores diferentes.

Entre as centenas de trechos escolhidos, todos de autores marxistas, três merecem referência especial; dois dêles porque os seus autores não eram marxistas. Trata-se, nada menos que de Tolstoi e de Checov. Escrevendo como escreveram, entretanto, raciocinaram dialèticamente; como Darwin, aliás, em outro campo. Quanto ao terceiro — trata-se de Dimitrov — não era pròpriamente um artista, embora fôsse um marxista. Suas palavras a respeito dos intelectuais, partindo de um agitador, de um militante, têm importância singular. São altas, nobres e honrosas palavras, que neutralizam o muito que se escreveu em desfavor dessa gente oscilante, instável e curiosa que são os intelectuais, e os artistas em particular. Gente que, no fim de contas, é o sal da terra.

Intelectuais e Individualismo

O intelectual e o proletário

No momento atual, apresenta de nôvo profundo interêsse para nós o problema do antagonismo entre os intelectuais e o proletariado. Meus colegas indignaram-se, em muitos casos, ao ver que eu reconheço êsse antagonismo. Mas é que existe de fato, e a tática mais absurda (tanto aqui como em outros casos) seria intentar desfazer-se dêle, negando um fato. Êste antagonismo é um antagonismo social, que se manifesta nas classes e nos indivíduos isolados. Assim como um capitalista, um intelectual pode, individualmente, incorporar-se de pleno à luta de classe do proletariado. Quando isto sucede, o intelectual muda inclusive de caráter. No que se segue, não tratarei principalmente dêste tipo de intelectual, que continua constituindo exceção em sua classe. Nos parágrafos que se seguem, quando não há uma advertência especial em contrá-

rio, não entendo por intelectual senão ao intelectual comum, colocado no terreno da sociedade burguesa, representante característico da classe intelectual. Esta classe se mantém em certo antagonismo com respeito ao proletariado.

Êste antagonismo é de tipo distinto do que existe entre o trabalho e o capital. O intelectual não é um capitalista. É certo que o seu nível de vida é burguês e que se vê obrigado a mantê-lo, até que se converte em um esfarrapado, mas, ao mesmo tempo, se vê obrigado a vender o produto do seu trabalho e, muitas vêzes, sua fôrça de trabalho, e sofre, com freqüência, a exploração, pelos capitalistas, e certa humilhação social. Dêste modo, não existe antagonismo econômico algum entre o intelectual e o proletariado. Mas suas condições de vida e de trabalho não são proletárias e disso resulta certo antagonismo em seu sentir e pensar.

O proletário não é nada enquanto permanece indivíduo isolado. Tôdas as suas fôrças, tôda a sua capacidade de progresso, tôdas as suas esperanças e anelos as extrai da *organização*, de sua atuação sistemática, em comum com os seus camaradas. Sente-se grande e forte quando se constitui parte de um organismo grande e forte. Êste organismo é tudo para êle e o indivíduo isolado, em comparação, significa muito pouco. O proletário luta, com enorme abnegação, como partícula da massa anônima, sem perspectiva de vantagens pessoais, de glória pessoal, cumprindo com o seu dever em todos os postos onde é colocado, submetendo-se voluntàriamente à disciplina, que penetra tôdas as suas idéias e sentimentos.

Muito diverso é o que sucede com o intelectual. Não luta, aplicando, de um modo ou de outro, a fôrça, mas com argumentos. Suas armas são os seus conhecimentos pessoais, capacidade pessoal, convicções pessoais. Só pode fazer-se valer mercê de suas qualidades pessoais. Por isto, a plena liberdade de manifestar a sua personalidade lhe parece ser a primeira condição de êxito de seu trabalho. Não sem dificuldade, se submete a um todo determinado, como elemento a serviço dêsse todo, e se submete por necessidade, mas não por inclinação pesoal. Não reconhece a necessidade da disciplina senão para a massa, mas não para os espíritos seletos. Inclui-se a si mesmo, naturalmente, entre os espíritos seletos...

(...) A filosofia de Nietzsche, com o seu culto do super-homem, para quem tudo se reduz a assegurar o pleno

desenvolvimento de sua própria personalidade, a quem parece vil e desprezível tôda submissão de sua pessoa a qualquer grande fim social, é a verdadeira filosofia do intelectual, que o inutiliza em absoluto para tomar parte na luta de classe do proletariado.

Ao lado de Nietzsche, Ibsen é representante destacado da filosofia do intelectual, que coincide com a sua maneira de sentir. Seu Dr Stockmann (no drama *O Inimigo do Povo*), não é um socialista, como pensaram muitos, mas um tipo de intelectual que, inevitàvelmente, tem de se chocar com o movimento proletário e, em geral, com todo movimento popular, se intenta atuar nêle. A razão está em que o movimento proletário, como todo movimento democrático, baseia-se no respeito à maioria dos camaradas. O intelectual típico, a Stockmann, vê na "compacta maioria" um monstro que deve ser derrubado.

(...) Liebknecht foi exemplo ideal do intelectual totalmente penetrado de sentimento proletário que, sendo brilhante escritor, perdeu os traços psicológicos especìficamente intelectuais, que ia nas fileiras sem protestar, que trabalhava em todos os postos a que o mandavam, que se havia consagrado por inteiro à nossa grande causa e desprezava o chôro blandicioso sôbre o afogar a personalidade, que, muitas vêzes, ouvimos dos lábios de intelectuais educados em Ibsen e em Nietzsche, quando acontece ficarem em minoria; foi exemplo ideal dos intelectuais de que necessita o movimento socialista. Também podemos lembrar aqui a Marx, que nunca tratou de pôr-se em primeiro plano e se submeteu de modo exemplar à disciplina de partido, na Internacional, onde, mais de uma vez, estêve em minoria. (KAUTSKY, in LÊNIN: *Passo Adiante*, págs. 403/405).

Situação do intelectual

Que é, então, um intelectual? A definição mais exata que se tem disso parece-nos esta — ela permite destacar do conjunto o essencial dessa camada social: "Os intelectuais constituem uma camada social intermediária, composta de pessoas que se dedicam ao trabalho intelectual. Compreende os engenheiros, os técnicos, os advogados, os artistas, os professôres, os trabalhadores científicos. Jamais os intelectuais puderam ser ou

foram classe particular, uma vez que não têm posição independente no sistema de produção social." (*Grande Enciclopédia,* Moscou). A essência da contradição na qual o intelectual vive está nisso: pertence a uma camada social intermediária, de contornos e estrutura interna movediços, não tem posição independente no sistema de produção. A raiz da contradição de sua situação é essa raiz *econômica*: partilha a sorte ambígua, contraditória e flutuante das classes médias. (KANAPA: *Situation,* pág. 29).

Contradição do intelectual

Vivendo em uma sociedade contraditória, realizando um trabalho improdutivo-produtivo, assalariado mas não integrado no modo de produção capitalista, constrangido a elaborar e a difundir uma ideologia destinada a perpetuar a exploração de que êle próprio é vítima — tal é o fundamento real, objetivo, da consciência contraditória que o intelectual forma de sua situação. Burguês pela sua função ideológica, é pequeno-burguês pela sua posição social e trabalhador assalariado pela sua situação econômica. (...) Que se passa, com efeito, com os intelectuais? O imperialismo, porque está, de um lado, encarniçado à procura do lucro máximo, de outro lado cuidadoso de reforçar a segurança dos capitalistas, de seu Estado e de todo o sistema em geral, contra a ascensão do proletariado, privilegia *certas* camadas de intelectuais e *certos* indivíduos intelectuais. (...) Em sua massa, ao contrário, os intelectuais vêem sua proletarização precipitar-se, na medida em que se exercem sôbre êles os efeitos da lei de pauperização absoluta da classe operária. (...) Que essa ambivalência existe, é exato (em certa medida, é objeto de nosso estudo), mas, para analisá-la, parece-nos que é preciso pô-la sôbre seus pés e encontrar-lhe as raízes reais, objetivas, os traços econômicos e sociais gerais. Ambivalência da consciência social do intelectual? Sim: diante do Estado, que lhe dá uma sorte tão magra, ou diante da burguesia, que o explora como um *bufão,* o intelectual, muitas vêzes, se rebela (sem mais e, ainda, mais geralmente, rebela-se "em idéia" sòmente). Diante do proletariado, êle se faz defensor da "civilização" burguesa, de sua ideologia, de seus valôres, de

seu sistema, e coloca seu talento a êsse serviço. (*Idem,* pág. 37).

Falsa consciência do intelectual

E isto, que é um dado fundamental de de sua situação, pesa de forma tanto mais forte sôbre sua determinação quanto êle não tem, da ideologia que criou, que propagou e difundiu, da ideologia que tem o encargo de espalhar, para mascarar a exploração generalizada a que ela se destina, a burguesia, senão uma consciência falsa. Êle não tem, em relação a essa ideologia, a *distância* que o proletário tem em relação ao produto de seu trabalho. Êle participa dessa consciência falsa, êle *é* essa consciência falsa. (...) No essencial, é tôda a atividade do intelectual que está submetida aos imperativos ideológicos e políticos da burguesia. A burguesia perverteu mesmo as ciências da natureza e fê-las, efetivamente, sofrer uma "aplicação desastrosa", com vistas a decuplicar seu lucro, como em vista da destruição maciça dos sêres e das fôrças produtivas. Quanto à arte, fêz dela veículo de idéias de renúncia, cuja expressão é o individualismo em tôdas as gamas, até as mais altas; Aragon, em passagem do seu *Literaturas Soviéticas,* definiu isto pela raiz: "Esta burguesia, que instalou tão sòlidamente seu poder, criou uma moral indo de par com o Código Civil, estabeleceu seu reinado sôbre a religião da propriedade individual; depois que se tornou abertamente senhora do mundo, forjou uma literatura do indivíduo, que é *o reflexo da propriedade individual*". (...) Se se leva em conta que a primeira organização aparece, ademais, quando da Comuna e em seu quadro, um estudo atento dessa evolução mostraria, sem dúvida alguma, que a organização dos intelectuais progride ao mesmo tempo que a organização do movimento operário e apoiando-se nêle. As formas de ação organizada das diferentes categorias de intelectuais são, muitas vêzes, diferentes das formas de ação do movimento operário, mas o essencial é, de um lado, o fenômeno mesmo de sua organização reivindicativa e combativa, de outro lado, o fato de que essa organização e sua ligação cada vez mais freqüente com o movimento operário tende a lhe dar o caráter de uma organização de classe, *na medida em que se une à organização da classe operária.*

A nova atitude de espírito que isso acarreta para o intelectual é reforçada pela constatação que faz, de um lado, que o movimento operário inscreva suas próprias reivindicações em seu programa, de outro lado, que suas reivindicações se vejam satisfeitas sobretudo quando êle inscreve o combate de sua profissão no do próprio movimento operário — a Frente Popular permanece ilustração a mais esplêndida disso." (*Idem*, pág. 92/93)

Intelectual e ideologia burguesa

De fato, no plano ideológico, essa derrocada econômica e social determina outra, que torna mais frágil o cordão umbelical que liga o intelectual à burguesia. Como ideólogo, tem, mais geralmente (fica entendido que não se fala aqui da "aristocracia" corrompida dessa camada social), uma consciência *falsa* da missão que cumpre, como é ignorante das verdadeiras fôrças-motrizes da ideologia que elabora, que leva em si e ensina, êle *crê* na ideologia burguesa; na época atual, em que a burguesia renega os seus próprios valôres, acontece então que êle é forçado aqui, às vêzes, e cada vez mais, a *opor-se à burguesia em nome mesmo da ideologia burguesa*. Essa ideologia tem, com efeito, por objeto, mascarar as reais relações de classes e a exploração capitalista, sob os disfarces dos generosos princípios universais que ela editou, pelas necessidades de sua luta então, no período de seu aparecimento e de sua ascenção. A igualdade, a justiça para todos, a democracia, o Povo... mas o intelectual crê nisso, tem por função expandir êsses valôres! No estádio atual, em que a burguesia os rejeita cìnicamente pela borda, ei-lo chocado pela *prática* da burguesia e lhe reprova, em nome das próprias idéias que ela o encarregou de defender. Ei-lo, portanto, em uma nova contradição. (*Idem*, págs. 100/101)

Instabilidade do intelectual

Êsse processo de afastamento da ideologia burguesa é complexo e lento; é, ademais, sujeito a recaídas freqüentes, o intelectual pequeno-burguês, manifestando instabilidade na luta de classes, e a ideologia burguesa — que constitui o seu material cultural de base — sendo uma ideologia anticientífica, idealista, mistificadora, verdadeira armadilha. Mas existe, e é sua existência que tem significação. Produz-se, então, algo que evoca a previsão formulada pelos autores do *Manifesto Comunista*: "No momento em que a luta de classes se aproxima da hora decisiva, o processo de dissolução da classe reinante, da velha sociedade inteira, assume caráter tão violento e áspero que pequena fração da classe reinante dela se destaca e se aproxima da classe revolucionária, da classe que leva consigo o futuro. Da mesma forma que, antes, uma parte da burguesia passa ao proletariado, e notadamente essa parte dos ideólogos burgueses aproximados da compreensão teórica de conjunto do movimento histórico". O movimento revolucionário tendo, em seguida, avançado consideràvelmente, Lênin pôde acrescentar: "Como qualquer outra classe da sociedade contemporânea, o proletariado não apenas forma seus próprios intelectuais, faz igualmente partidários entre todos os homens instruídos, quaisquer sejam. É preciso considerar êsses dados com cuidado. E não esquematizar êsse processo. Com efeito, *uma parte* dos intelectuais (dos países capitalistas), saídos efetivamente da burguesia e da pequena-burguesia, coloca-se, agora, decidida e totalmente, nas posições da classe operária, liga a sua sorte à sorte desta, e se integra de corpo e alma nas fileiras de sua vanguarda revolucionária, os partidos comunistas. Mas a massa mais importante dêsses intelectuais, que se destacam *em certa medida* da burguesia, permanece no limiar. No limiar da luta revolucionária. Decepcionada e frustrada pela burguesia, inquieta diante do proletariado, por vêzes, em luta aberta contra a burguesia, mas recusando também ligar sua luta à do proletariado; indignada pela degenerescência da sociedade burguesa, mas paralisada pelos preconceitos de classe burgueses e não possuindo a compreensão teórica do movimento histórico — é nessa massa que aparece o que se chama "intelectual de esquerda". (*Idem*, págs. 106/107)

Intelectual de esquerda

Encontra-se o mesmo gênero de preconceito no modo como é colocado pelo intelectual "de esquerda" o problema da situação dos intelectuais em relação ao movimento operário revolucioná-

rio. (...) O partido comunista francês pronunciou-se, e sem equívocos, sôbre êsse ponto. Acusou mesmo certos de seus intelectuais de negligenciá-lo, porque "a classe operária tem necessidade dêles (os intelectuais) *enquanto tais*". Ora, há os que se extremam em repudiar sua qualidade, em lugar de fazê-la servir ao combate geral. Atiram-se de corpo inteiro à ação militante e nada mais fazem além disso. A mutilação que se impõem é voluntária. Não foi jamais decorrente do Partido. De fato, êles se afastaram de sua função social. O que é grave, ainda por outras razões. Com efeito, quando a classe operária avançou na reivindicação nacional, tão longe quanto se encontra agora, tem necessidade de encontrar apoio também em razões particulares, que os especialistas lhe podem oferecer, no plano das técnicas e das ciências. (...) Nas razões dos sábios e dos técnicos aplicados à realidade francesa, a classe operária pode encontrar confirmação para o seu próprio combate contra os demissionários da França, contra a reação que faz da degradação de nossa economia nacional meio de sua política. Isto para afirmar que a classe operária e seu partido, além de não subestimar seja o que fôr do livre esfôrço do pensamento, aspira-o como a vida aspira a luz. Isto para afirmar que a classe operária e seu partido não se podem desinteressar do que diz respeito às condições preliminares, às circunstâncias exteriores dêsse livre esfôrço. Ninguém excederá jamais a paciência atenta e respeitosa que a classe operária a isto já empresta. (*Idem*, págs. 120/121.)

Perplexidade do intelectual

O jovem burguês nasce em sua classe como em uma prisão. É aí nutrido, educado, instruído, formado. Os muros da prisão eram, há algumas gerações, altos e sólidos. Com o tempo, êles se deterioram e enfraquecem. O jovem burguês percebe os golpes que traz a crítica dos fatos e sobretudo a crítica "em armas" do movimento operário. Sempre sem distinguir bem de onde vêem, aliás, nem a significação que é preciso conceder-lhes. Chega, enfim, um dia em que êle vem a pensar que as certezas que lhe forneceram, até aí, são enganosas, tal como as aparências do mundo no qual o encerraram. Não acredita mais nêle. Êle não "avança". Quer

escapar-lhe. Escapar aos tabus, aos *slogans*, aos ritos, às convenções e aos constrangimentos dêsse mundo. Parece-lhe que anda sôbre a areia e que essa areia é movediça. Tudo está podre, amarrado aos mitos, o mundo vacila. Apossa-se dêle irresistível desejo de "romper". Ei-lo, como se diz, "disponível". (...) Mas que saída encontrar? Nenhuma, nesse mundo que o encerra. E os operários estão tão longe ainda... Compreendei-o, êsse jovem cheio de vida: ei-lo de mãos vazias, sùbitamente, e com tanta vontade de fazer algo para ser alguém. Ei-lo, conhecedor de tôdas as mentiras e tão sequioso de verdade. (*Idem*, págs. 259/260.)

Intelectual aventureiro

Mas o aventureiro não se rebaixa à consideração das relações sociais. Rebelar-se, seria tomar o partido do escravo. Se o aventureiro se rebela é justamente e sòmente contra a necessidade de tomar partido. Quer ser um super-homem, crê elevar-se — e se desenraíza. E não apenas geogràficamente. Perde as raízes que o fazem homem, que o ligam à terra, a seu povo, à sua realidade, ao que faz o alimento do seu pensamento e de sua sensibilidade... Assim, começa-se com os homens e finda-se solitário. A moral da aventura termina em moralismo impreciso e meditativo, quando não é — porque é preciso chamar as coisas pelos seus nomes — *tentação* do fascismo. (*Idem*, págs. 273/274.)

Intelectual e conceitos

As condições de produção dos indivíduos, que até agora vinham dominando, não têm mais remédio que manifestar-se também no plano das relações políticas e jurídicas. E, dentro do regime da divisão do trabalho, estas relações ganham, necessàriamente, existência substantiva face aos indivíduos. Tôdas as relações podem expressar-se na linguagem dos conceitos. E que êstes conceitos e generalidades se façam valer como potências misteriosas, é conseqüência necessária da substantivação das relações reais e efetivas de que são a expressão. Além desta vigência na consciência usual, ditas generalidades adquirem vigência e desenvolvimento especiais, por obra dos políticos e dos juristas, a quem a divisão do trabalho

encomenda a missão de praticar o culto dêsses conceitos, vendo nêles, e não nas condições de produção, o verdadeiro fundamento de tôdas as relações reais da propriedade. (MARX: *Ideologia*, pág. 408.)

Intelectual radical

"O niilismo, já visualizado por Flaubert, é atitude válida para muitos artistas e escritores no mundo burguês da decadência avançada." Mas é preciso não esquecer o fato de que o niilismo ajuda muitos intelectuais, rebeldes desorientados, a reconciliarem-se com condições iníquas; é preciso não perder de vista o fato de que a natureza radical é, freqüentemente, apenas uma forma dramatizada de oportunismo. (...) Tudo isso soa muito mais radical do que qualquer *Manifesto Comunista* e, no entanto, só ocasionalmente a classe dominante formula alguma objeção contra semelhante radicalismo. E mais: em tempo de fermentação revolucionária, um niilismo como êsse se torna virtualmente indispensável à classe dominante, assumindo utilidade muito maior do que a dos auto-elogios que o mundo burguês possa fazer a si mesmo. A auto-apologia direta provoca suspeitas. Mas o tom radical das acusações niilistas pode encontrar ecos "revolucionários" e canalizar as revoltas para um desespêro absurdo e passivo. Só quando a classe dominante se sente incomumente segura e, particularmente, quando está preparando uma guerra, é que a sua boa vontade para com o niilismo anticapitalista se dissipa: em tais épocas, requer apologias diretas e referências a "valôres eternos". O niilismo radical, então, corre o risco de ser queimado como "arte degenerada". O artista niilista, em geral, não está prevenido do fato de estar se rendendo, na realidade, ao mundo capitalista burguês, isto é, não está prevenido do fato de, ao negar *tudo*, estar sancionando êste mundo como adequado ao naufrágio universal. Para muitos dêsses artistas niilistas, que são subjetivamente sinceros, não é nada fácil entender coisas que ainda não chegaram a ser inteiramente e traduzi-las na arte. Há duas poderosas razões pelas quais isso não é fácil: primeiro, a classe operária não tem permanecido imune à influência imperialista do mundo capitalista; segundo, a superação do capitalismo não só como sistema econômico e social, mas também como atitude espiritual, é processo longo e doloroso, e o nôvo mundo não nasce, desde logo, gloriosamente perfeito, mas marcado e desfigurado pelo passado. Um elevado grau de consciência social é necessário para se distinguir entre as dores da morte e as dores do parto, na transformação social. Um elevado grau de consciência social é requerido para se diferenciar o prédio em ruínas do prédio inacabado que está sendo construído. Um elevado grau de consciência social é igualmente indispensável para que o nôvo seja visto na sua totalidade, sem que sejam ignorados (ou, pior, idealizados) os seus traços imundos. É bem mais fácil notar apenas o horrível, o desumano, as marcas do envelhecimento, do que penetrar na própria essência do que está nascendo. A decadência, de resto, é mais colorida, mais fulminante e possui fascínio mais imediato que a laboriosa construção de um mundo nôvo. E, além disso, o niilismo — afinal — não implica obrigações de qualquer espécie. (FISCHER: *Arte*, págs. 102/104.)

Intelectual e protesto

O traço comum a todos os artistas e escritores significativos no mundo capitalista é a incapacidade por êles experimentada de se porem de acôrdo com a realidade social que os circunda. Todos os sistemas sociais têm tido os seus grandes apologistas na arte (lado a lado com os seus rebeldes e acusadores). Sòmente sob o capitalismo é que *tôda* arte situada acima de certo nível de mediocridade tem sido uma arte de protesto, crítica e revolta. A alienação do homem de seu ambiente e de si mesmo tornou-se tão avassaladora, sob o capitalismo, a personalidade humana (superados os limites que lhe eram impostas pelo sistema medieval de classes) percebeu de maneira tão violentamente clara o furto da liberdade e da plenitude de vida que poderiam ter-lhe pertencido, a transformação dos bens em mercadorias e o utilitarismo correspondente à comercialização do mundo provocaram tamanha repugnância nas pessoas dotadas de alguma imaginação criadora, que tais pessoas foram levadas a rejeitar, inevitàvelmente, nas suas obras de criação, o sistema capitalista. (*Idem*, pág. 118.)

Impaciência intelectual Os revolucionários oriundos dos meios burgueses amam nutrir esperanças exageradas. Estas esperanças lhes são tão necessárias como o ar que respiram. É muitas vêzes a única forma que têm de manter suas energias. O lento e penoso trabalho que uma ação sistemática demanda nas massas parece-lhes inteiramente tedioso, não acham nêle nem paixão nem heroísmo. E tanto o proletariado está submetido à sua influência, reflete em parte seu otimismo romântico; só se desembaraça dêle quando se torna completamente independente. Mas como o otimismo infundado — precisamente porque infundado — alterna, periòdicamente, com estados agudos de depressão, é, na realidade, uma maldição para o proletariado, porque é raro que um movimento obreiro, em seu início, escape à ação dos intelectuais. É por êsse gênero de otimismo que se explica a maior parte das derrotas sofridas pela classe operária. (PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 303.)

Desespêro intelectual As contradições nas quais Nathalie Sarraute encerra seus heróis são, aqui, ainda, a transcrição literária da situação real na qual se acha encerrado o intelectual, no seio de sua própria classe. Êle também sente o vazio da cultura burguesa, o egoísmo e a mentira das relações sociais, mas é incapaz de fazer disso uma crítica radical, isto é, revolucionária, e permanece ligado à sua classe por mil liames inconscientes do pensamento e da sensibilidade. Êle sofre a exploração de seu talento e, como o herói de Nathalie Sarraute, despreza êste mundo mas, como êle, é incapaz de franqueá-lo por uma ruptura prática. Êle não concede valor algum ao julgamento que pode trazer para sua obra e continua, ao mesmo tempo, a procurar, de maneira indireta e sinuosa, ou violentamente provocadora, sua aprovação ou, pelo menos, sua atenção, porque não imagina que possa existir outro público, outra classe diante da qual possa responder, enquanto criador. Compromete, assim, sua consciência de artista e de homem à procura de uma impossível comunhão", e é dolorosamente consciente, a um tempo, da impossibilidade dessa comunhão e das mutilações que se inflige nessa vã e humilhante procura. (LOP e SAUVAGE: *Essai*, pág. 93)

Mediocridade e conformação O escritor burguês medíocre se identifica com a sua classe, com os seus prejuízos, com a sociedade burguesa, e isso o torna cordato, faz com que fuja de enfrentar os verdadeiros problemas. No curso da batalha ideológica e literária conduzida nos anos posteriores a 1840, o jovem Marx escreveu uma crítica aprofundada ao romance de Eugène Sue, *Os Mistérios de Paris*, muito lido naquele tempo e tornado extremamente popular na Alemanha. Desejamos evidenciar aqui que o que Marx mais critica em Sue é, precisamente, o fato de que êle se adapta cordatamente à superfície da sociedade capitalista e deforma e falseia a realidade por motivos oportunista. Hoje, ninguém lê mais Sue, naturalmente. Mas, a cada decênio, emergem, em correspondência com os humores burgueses dêsses anos, escritores da moda, para os quais esta crítica conserva, sob todos os aspectos — com as variantes do caso — a sua validade. (LUKÁCS: *Crítica*, pág. 36)

A côrte do escritor Pode-se olhar do alto de um tapume ou do alto de uma montanha. No primeiro caso, não se pode ver muito. Um largo ponto de vista é outra coisa. Como é possível alcançá-lo? Pela observação, pela comparação, pelo estudo dos diversos fenômenos da vida. Quanto maior é a experiência social do escritor, mais largo é o seu ponto de vista, mais amplo é o seu horizonte intelectual, melhor êle vê o que tem a fazer sôbre a terra e a interação dessas aproximações, dêsses contatos. (...) Pode-se afirmar que o senso de responsabilidade social é muito menos desenvolvido nos escritores que nos outros senhores da cultura. Pode-se mesmo colocar a seguinte questão: o escritor tem consciência de sua responsabilidade diante do leitor, da época, da sociedade, ou sòmente diante dos críticos? (...) Os escritores conhecem e compreendem bem certos velhos aforismos do gênero de: "Tu és rei, vive só." Ora, êsse infame aforismo é falso. Os reis rodeavam-se de grande número de servidores de tôda sorte. Imitando os reis, certos barões da literatura tentam, também, cercar-se de alguns domésticos. (GÓRKI: *De l'Art*, págs. 101/103)

Culto do desespêro O culto da vida interior aparece, assim, como privilégio das classes sociais superiores, em contraste com os selvagens conflitos materiais das classes inferiores, conflitos que o naturalismo tentou exprimir com a ajuda da doutrina da hereditariedade e do ambiente. Com isso, aquêle culto adquire duplo sentido: de um lado, acha aprazimento em si mesmo, projetando a própria vã imagem ainda sôbre casos que desembocam em trágicos destinos individuais; de outro lado, assume caráter conservador pois que, à inconsistência psíquica e moral dos solitários das grandes cidades, ilustrada acima, a maior parte dos escritores ocidentais não sabe contrapor senão velhas potências espirituais, sobretudo a autoridade da Igreja católica, como fôrça que pode proporcionar tranqüilidade às almas errantes e desarvoradas. (LUKÁCS: *Saggi*, pág. 285)

Renovação formal Ao crédito do nôvo romance levar-se-á em conta, desde logo, o que nos proporciona tôda tentativa literária efetivada com suficiente talento e vigor, quer dizer, certo enriquecimento formal, de que procuramos mostrar as características e também as limitações e de que o romance talvez tire proveito. Mas convém abandonar qualquer ilusão e, em particular, não superestimar a originalidade dessas tentativas, nem sua fecundidade. Mesmo se a novidade dêsses processos era indiscutível, não é de todo seguro que possam ser utilizados como tais pelo romance. A história da literatura mostra, aliás, que as mais prometedoras experiências na aparência não terminam sempre longe disso, numa prática sempre renovada do teatro, do romance, da poesia, e que, ao fim de contas e assaz ràpidamente, elas não interessam mais que aos conservadores dos museus literários e a alguns eruditos.

O mérito menos discutível do nôvo romance está sobretudo em representar uma reação contra as formas mais baixas do romance burguês contemporâneo. A obra dos neo-romancistas representa, à sua maneira, protesto tanto contra um plano conformismo literário, esclerosado em processos que perderam todo vigor, quanto contra um anticonformismo ainda mais plano (muito próximo, de resto, do mais vulgar erotismo) e que instala em tantos romances contemporâneos uma

decomposição avançada do pensamento e da sensibilidade, e manifesta desespêro feito de orgulho e de gemidos, mas sempre inautêntico e complacente. A crítica, para Robbe-Grillet, mesmo se ela omite depressa o romance da solidão, do desespêro e da infelicidade, é uma tomada de consciência de certos fenômenos literários de mistificação ideológica que não são sem importância. Ainda o rigor literário, a ausência de concessões que estas obras testemunham, é sinal de probidade intelectual que é preciso respeitar e o "eu não escrevo romances para vendê-los mas para alcançar uma unidade em minha vida", de Butor, mostra que êsses escritores fazem uma alta e justa idéia de seu mister.

Esta atitude, todavia, que é a dos intelectuais para quem os valôres da cultura, as exigências morais e artísticas de um mister difícil conservam ainda o seu sentido, não é suficiente para fazer dêles escritores realistas, menos ainda artífices de uma renovação do realismo. Do realismo, com efeito, êles não conhecem senão os primeiros passos, isto é, a descrição das aparências exteriores do objeto, tomado em sua opacidade concreta, ou, quando se trata de estados interiores, em sua mobilidade evanescente. O conteúdo do objeto, suas determinações reais e profundas, não são de sua escala, a explicação dos homens e dos acontecimentos não lhes concerne, seus podêres detêm-se no contôrno das coisas. Essa literatura de constatação não difere da falsa imparcialidade naturalista senão por certo tom poético, certa sensibilidade concreta que permite dar às descrições forma mais rica, mas não permite apreender-lhes melhor o conteúdo profundo. O domínio romanesco dêsses escritores é, aliás, singularmente restrito se comparado ao dos naturalistas, mesmos os mais vulgares, porque se o romance naturalista se proibia de tomar partido quanto ao fundo, ao menos não tentava mutilar a realidade que representava, esforçando-se ao contrário, para situar seus heróis e suas ações no mundo real dos homens e da história. Excluindo sistemàticamente êsse mundo real, até privar seus personagens de suas características e de suas determinações sociais, o nôvo romance perde, não sòmente em extensão, mas também em realismo profundo. Porque a sociedade é para o homem um meio tão fundamental quanto os objetos materiais e a natureza inanimada que o cercam e cuja privilegiada descrição enche as páginas dessas obras. Mos-

trar homens cortados de todos os seus liames sociais ou descrever um eu interior vazio de seu sentido objetivo não é colocar-se na situação de observador científico, que isola o objeto de seu estudo para melhor aprofundá-lo, é, para um escritor, não construir senão abstrações. Porque, ao contrário do que diz Robbe-Grillet, o romance, como tôda forma de arte, é, antes de tudo, "essencialista", quer dizer que, malgrado as exigências da formalização artística e quaisquer que sejam essas exigências, é o seu conteúdo profundo, sua "essência" que estabelece o seu valor, e privar-se dos meios de extrair essa essência, quer dizer, privar o objeto de suas determinações fundamentais, é reduzir-se à impotência. E é esta impotência, a que se condena voluntàriamente, que o nôvo romancista, sob travestimentos diversos, eleva à altura de mito fecundante

Mas, se se levanta o manto que, São Martinho do intelectualismo, êles atiraram aos ombros da abstração, nada se descobre, além da pobreza com os seus atributos tradicionais. Estas sábias técnicas, esta arte da construção formal, todo êsse aparato de imparcialidade e de objetividade levam a nos apresentar, uma vez mais, sob forma em que a falsa simbolização substitui as relações reais, o mundo descarnado da experiência social do intelectual pequeno-burguês, murado em suas contradições e seus preconceitos particulares. Êste realismo tem, quanto ao seu conteúdo, algo de verdadeiramente nôvo, em relação ao romance do conformismo cultivado e lhe é, assim, superior, pela penetração? É permitido colocar a questão.

Vê-se o que é preciso pensar dessa revolução literária "mais total que aquela de que surgiram o romantismo e o naturalismo". Com efeito, e salvo sôbre pontos de detalhes, êsses escritores renovam sobretudo formas de apresentação. Seguem o caminho, aberto há cinqüenta ou sessenta anos, pelos homens que fizeram, efetivamente, saltar, ao mesmo tempo que o romance naturalista, sôbre o qual se apoiaram e contra o qual reagiram, os quadros do romance burguês do século XIX. Estas bombas de retardamento, colocadas, entre 1900 e 1919, por êsses "terroristas", de que os principais chamavam-se Joyce, Kafka, Gertrude Stein e, em certa medida, Proust, explodiram depois da Primeira Guerra Mundial, e seus efeitos destruidores, prolongados nos Estados

Unidos por obras como as de Faulkner e Thomas Wolfe, não cessaram de se fazer sentir nas letras francesas. Caracterizados pelo irracionalismo (reduzido, no nôvo romance, a prudente agnosticismo), pelo domínio da subjetividade, a negação da história, e a tendência a transportar seus conflitos pessoais, despojados de suas características sociais, ao plano do homem eterno; fascinados pelo cuidado de reconstituir, ao abrigo das contradições sociais, um mundo formal mais coerente, e de reencontrar nas pesquisas do artista a perdida unidade de consciência, êsses escritores são os ancestrais diretos dos nossos neo-romancistas. (LOP e SAUVAGE: *Idem*, págs. 101/104)

Elite e cultura Todos os homens, quaisquer sejam suas origens, suas profissões, que trabalhem com as mãos ou com os cérebros, são a mesma espécie de intelectuais, se têm a mesma irradiação interior e servem à mesma crença de razão. É a veracidade das idéias, e não a complexidade dos conhecimentos ou o dom de exprimi-los, que mede a qualidade individual. Renunciamos, aqui, assim, ao sentido tradicional dessa distinção arcaica que se traça entre "elite" e o resto dos homens. Não há senão uma elite, e ela é composta dos que compreendem. As honras e a celebridade, ou mesmo o talento, não impedem os inimigos da razão e os negadores do progresso de fazer parte da massa desprezível e estúpida: sua intelectualidade não serve senão para fazer de sua ignorância um vício. Aqui há menos saber adquirido mas há mais inteligência em tal reunião popular de figuras abertas e ávidas, de olhares francos e indagadores, que em tal ou qual conclave da Academia Francesa. Os que se comovem, como nós, com o drama do presente e do futuro, êsses são os nossos únicos semelhantes, como são os nossos parentes. (BARBUSSE: *Lueur*, pág. 220)

Escritor e época A particularidade principal, a "originalidade superior" (o leitor se lembra dessa expressão de Lanson) de um grande homem consiste em que êle soube exprimir, em seu domínio, antes, melhor, mais plenamente do que os outros as aspirações e as necessidades

sociais ou espirituais de sua época. Diante dessa particularidade, que constitui sua "individualidade histórica", desaparecem tôdas as outras, como desaparecem as estrêlas à luz do sol. (PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 64.)

Escritor e experiência Um artista só pode exprimir a experiência daquilo que seu tempo e suas condições sociais têm para oferecer. Por essa razão, a subjetividade de um artista não consiste em que a sua experiência seja fundamentalmente diversa da dos outros homens de seu tempo e de sua classe, mas consiste em que ela seja mais forte, mais consciente e mais concentrada. A experiência do artista precisa apreender as novas relações sociais de maneira a fazer que outros também venham a tomar consciência delas; ela precisa dizer *hic tua res agitur*. Mesmo o mais subjetivo dos artistas trabalha em favor da sociedade. (...) A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. *A arte, ela própria, é uma realidade social.* A sociedade precisa do artista, êste supremo feiticeiro, e tem o direito de pedir-lhe que seja consciente de sua função. (...) Dado o tema, um artista podia, por seu original domínio do mesmo, expressar a sua individualidade e, ao mesmo tempo, retratar os novos processos que se realizavam no interior da sociedade. Sua habilidade para captar os traços essenciais de seu tempo e para desvendar as novas realidades era a medida de sua grandeza como artista. (...) Numa sociedade em decadência, a arte, para ser verdadeira, precisa refletir também a decadência. Mas, a menos que ela queira ser infiel à sua função social, a arte precisa mostrar o mundo como passível de ser mudado. E ajudar a mudá-lo. (FISCHER: *Arte*, págs. 56/58.)

Estética e moral Para uma justa análise da experimentação musical e da sua necessidade artística, não devemos perder de vista duas coisas: 1) um compositor, tal como qualquer outro artista, serve, em última análise, a uma necessidade *social*; 2) mas existe, igualmente, a sua necessidade individual de artista, de se comprazer no que está fazendo. (...) O prazer aparentemente descuidado que o artista encontra em dominar problemas intensamente difíceis da forma contém um elemento moral profundamente sério, que não deve ser subestimado quando falamos da natureza e de essência da arte. (...) A forma é sempre uma espécie de triunfo, por que é sempre a solução de um problema. Assim, uma qualidade estética passa a ser uma qualidade moral. (FISCHER: *Arte*, págs. 219/220.)

Escritor e individualismo Eu vos remeto a Bielinski; eis o que êle escrevia: "Nenhum poeta pode ser grande por si mesmo e para si mesmo; nem pelos seus próprios sofrimentos, nem por sua própria felicidade; o grande poeta é aquêle cujos sofrimentos e felicidade estão profundamente implantados na sociedade e na história e que, portanto, é o órgão e o representante da sociedade, da época, da humanidade. Não há como o pequeno poeta, que é infeliz por si mesmo e para si mesmo; mas, também, êle é o único a ouvir seu sussurro que não podem entender nem a sociedade, nem a humanidade. (...) Mas, conferir vida romanesca ao "único" pequeno-burguês, aos sentimentos do homem *insignificante*, encerrado no mundo dos seus pequenos problemas, dos seus pequenos pensamentos e dos seus pequenos amôres, exaltar a "audácia" da solidão ou da fatalidade — ninguém nos fará crer que é isso que faz os grandes livros. A história literária reteve os títulos dessas estéreis originalidades? Ela não retém senão as obras que estão, de qualquer maneira, no ponto de interseção da subjetividade do autor e do futuro objetivo, ali onde se juntam, para ultrapassar suas significações contraditórias, essas duas noções de subjetivo e de objetivo. Êste ponto de interseção, essa síntese nova, essa virtude-chave, é a noção de responsabilidade. (...) Nós não somos "contra" a subjetividade. Acreditamos, simplesmente, que a subjetividade e os sentimentos humanos não se reduzem aos atos naturais de beber, de comer (e o resto), aos instintos elementares, não mais do que às abstrações solitárias. Acreditamos que a melhor parte do homem é aquela que êle engaja *a serviço* da liberdade e da dignidade dos outros homens. E particularmente daqueles que

são privados delas, hoje. Não somos "contra" a subjetividade, mas contra o *individualismo* — e contra a assimilação que se quer fazer entre uma e outro. Contra o individualismo que, precisamente, restringe e empobrece a subjetividade, a personalidade: "É por nossa estranheza, nossas bizarrias individuais — diz muito bem F. Jeanson — que pensamos atingir a plenitude da existência. Mas, quando essa vaidade nos tornou precioso como um objeto raro — e cheio de nós mesmos, com efeito, como são as coisas — é então que existimos menos. (...) Mais vale, sem dúvida, uma derrota na generosidade que as pálidas vitórias que pode, por vêzes, obter, contra a vida, *a avareza de si*. (KANAPA: *Situation*, págs. 226/229.)

Escritor e a verdade Eu não fui sempre o homem que sou. Aprendi tôda a minha vida, para tornar-me o homem que sou, mas nem por isso esqueci o homem que fui ou, para falar mais exatamente, os homens que fui. E se, entre êsses homens e eu há contradições, se creio ter aprendido, progredido, mudando, aquêles homens, quando, voltando-me, os vejo, não tenho vergonha dêles, são etapas do que sou, levavam a mim, não posso dizer *eu* sem êles. Conheço gente que nasceu com a verdade em seu berço, que não se enganou jamais, que não avançou um passo em tôda a sua vida, pois que havia *chegado* quando tinha ainda ranho no nariz. Sabe o que está bem, soube sempre. Tem pelos outros a severidade e o desprêzo que lhe confere a segurança triunfal de ter razão. Não me pareço com essa gente. A verdade não me foi revelada no batismo, não a recebi de meu pai, nem da classe de minha família. O que aprendi me custou caro, o que sei foi adquirido à minha custa. Não tive uma só certeza que não me tivesse vindo, ao contrário, que pela dúvida, a angústia, o suor, a dor da experiência. Tenho, também, respeito pelos que não sabem, pelos que procuram, que tateiam, que erram. Pelos para os quais a verdade é fácil, espontânea, bem entendido, tenho por êles uma certa admiração, mas dou-lhes pouco interêsse. Quando morrerem, quando escreverem em seus túmulos: *êle teve sempre razão*, é que o merecem, e nada mais. (...) Interesso-me pelos caminhos múltiplos de todos os homens, pelas etapas dos pensamentos menos assegurados para a luz e, o que é mais, estou persuadido de que a minha *luz* se extinguiria se eu fôsse o único a possuí-la. Longe de ser orgulhoso por ver no meio dos cegos, tenho por pouca coisa a faculdade de ver, se ela não é partilhada. (...) Digo tudo isso para explicar que nada me parece mais tolo e mais desarrazoado que não se interessar senão pelo que corresponde em todos os pontos ao nosso próprio pensamento. Nada me parece mais louco mesmo de crer que o pensamento de outro homem possa coincidir com o meu. (ARAGON: *Écrivain*, págs. 149/151.)

Escritor e conteúdo O que achamos, antes de tudo, nesses raciocínios, é a idéia, que já conhecemos e que deseja que nosso "eu" seja a "realidade única". Admitindo embora a existência do mundo exterior, nossos autores declaram, desde logo, que êle é irreconhecível. E isto significa que, para êles, não há nada de real fora de seu "eu". (...) A arte não representativa move-se em um mundo interior arbitrário, inverificável, elaborado apenas pela imaginação do artista. Arte esotérica, possuída do cuidado exclusivo da forma, afirmando o seu horror ao verdadeiro e à vida, perdida na abstração e estéreis complicações, levando ao fundo de impasses. Deixa de utilizar linguagem compreendida por todos, transforma-se em criptogramas, ensombra-se no maneirismo, na confusão, temerosa de participar das lutas reais em que se decide o destino dos homens. (...) O conteúdo ideológico e político, a luta pelo ideal social mais elevado que seja, longe de envilecer a arte, como pretendem os estetas e os formalistas, dá-lhe ressonância e alcance extraordinários. (FRÉVILLE, in PLEKHANOV: *L'Art*, págs. 79/81.)

Individualismo e solidão Aquêle que entra em relações com o mundo considerando o seu "eu" como a "única realidade" não pode deixar de ser pobre em idéias. Não sòmente é desprovido delas como não tem nenhuma possibilidade de adquiri-las. (...) O homem não foi feito para viver só. Os atuais "inovadores" em arte não se contentam com o que seus predecessores criaram. Não se pode criticá-los por isso. Ao contrário, a procura do nôvo

é geralmente uma fonte de progresso. Mas não é suficiente procurar, e não é dado a todos descobrir algo de verdadeiramente nôvo. É preciso saber procurar. Aquêle que está fechado aos ensinamentos novos da vida social, aquêle para quem não há realidade fora do seu "eu", poderá procurar o "nôvo", mas não encontrará nada além de uma novidade absurda. O homem não foi feito para viver só. (...) O extremo individualismo da época de declínio da burguesia fecha ao artista tôdas as fontes de verdadeira inspiração. Torna-o absolutamente estranho a tudo o que se passa na vida social e condena-o a uma estéril repetição de experiências pessoais desprovidas de qualquer interêsse e de ficções de um fantástico mórbido. O resultado de tudo isso é algo que não sòmente não tem nenhuma relação com a beleza, qualquer seja ela, mas que constitui gritante absurdidade, que não se pode defender senão desnaturando por sofismas a teoria idealista do conhecimento. (PLEKHANOV: *L'Arte*, págs. 137/140.)

Individualismo e anarquismo

O Guilherme Tell, de Schiller, é individualista por natureza. Mas, como dissemos antes, há individualistas que o são por efeito de "circunstâncias independentes". É preciso reconhecer que foi êste o caso de numerosos terroristas russos, em tôrno de 1880. Êles não teriam feito melhor do que marchar a par com a massa do povo e, aliás, ensaiaram fazê-lo, mas a massa permanecia parada e não respondia ao seu apêlo. Ou, talvez, êles não tiveram a paciência de esperar que ela respondesse, e foram adiante "sòzinhos". Eram pessoas muito fortes, mas a energia de que deram prova com os seus atos terroristas foi, em grande parte, a do desespêro. Assim, êsses homens fortes foram vencidos. (...) Alguns discípulos de Tolstoi imaginam que são extremistas revolucionários pela fraca razão de que se recusam ao serviço militar. Mas, então, o regime existente não faria senão ganhar em solidez, pois o exército não se comporia senão daqueles que estão prontos e defendê-lo com armas na mão. Enfim, o inimigo principal do militarismo é a consciência de classe do proletariado e a sua vontade de opor à violência reacionária a fôrça revolucionária. Quem obscurece essa consciência, quem enfraquece essa vontade, não é inimigo do militarismo mas seu amigo, mesmo que, com o formalismo teimoso de um sectário, recusou-se a vida tôda, desafiando perseguições, a tomar em suas mãos o fuzil do soldado. (PLEKHANOV: *L'Art*, págs. 296 e 316.)

Corrupção da mercadoria

Houve um tempo, como na Idade Média, em que não se trocava senão o supérfluo, o excedente da produção sôbre o consumo. Houve também um tempo em que não sòmente o supérfluo, mas todos os produtos, tôda a existência industrial, passaram ao comércio, em que a produção inteira dependia da troca. (...) Veio, finalmente, um tempo em que tudo o que os homens tinham encarado como inalienável, tornou-se objeto de troca, de tráfico e podia ser alienado. Êste foi o tempo em que as próprias coisas que, até então, eram transmitidas, mas jamais trocadas; dadas, mas jamais vendidas; adquiridas, mas jamais compradas — virtude, amor, opinião, ciência, consciência, etc. — em que tudo enfim passou ao comércio. Êste foi o tempo da corrupção geral, da venalidade universal ou, para falar em têrmos de economia política, o tempo em que tudo, moral ou físico, tornando-se valor venal, é levado ao mercado, para ser apreciado no justo valor. (MARX: "Misère", in *Oeuvres*, págs. 11/12, I.)

Profissionalização do escritor

Mas se tornam, com o tempo, escritores de profissão, escritores no sentido da divisão capitalista do trabalho. Ora, o livro se transforma completamente em mercadoria, e o escritor em vendedor dessa mercadoria, a menos que, por acaso, tenha nascido com uma renda. Em Balzac, encontramos ainda a tétrica grandeza da acumulação capitalista no campo da cultura. Goethe ou Tolstoi podem ainda assumir, nos confrontos dêsse fenômeno, a posição senhoril de quem não vive apenas de literatura. Flaubert é um asceta voluntário e Zola, compelido pela necessidade material, é já um escritor de profissão, no sentido da divisão capitalista do trabalho. (LUKÁCS: *Crítica*, págs, 285/286.)

Crítica e liberdade

Escritores e críticos tornam-se, assim, especialistas subordinados à divisão do trabalho. O escritor faz da sua interiorização um mister. Ainda que êsse mister não leve, como na maioria dos escritores, a uma adaptação completa às exigências cotidianas do mercado literário, ainda que o seu comportamento represente, subjetivamente, tenaz oposição a êsse mercado e às suas exigências, a relação do escritor com a vida, todavia, e conseqüentemente com a arte, vem a amesquinhar-se e a deformar-se. (...) O desenvolvimento capitalista, que nivela tudo, trabalhou bastante no campo da crítica. Os fatos essenciais são universalmente conhecidos: acima de tudo, a subordinação de quase tôda a imprensa ao poder das grandes organizações capitalistas, para as quais a grande maioria dos críticos torna-se sempre parte do aparelho de propaganda dêsses grupos financeiros. Só poucas revistas, de escassa tiragem e parcos meios, em grande parte, podem opor resistência e defender a liberdade de expressão da crítica. E, ainda assim, a sua independência real é sempre problemática. Desde que o capital descobriu que mesmo a arte da oposição pode representar objeto lucrativo de especulação, tais movimentos encontraram os seus "mecenas" e sofreram todo equívoco material e moral do apoio por parte do capital. Surge, assim, na grande massa da produção crítica, uma prostituição da opinião semelhante à prostituição da experiência vivida que tem lugar na literatura. (...) Resulta, assim, ainda no período do capitalismo monopolístico, uma certa margem de liberdade para a independência das opiniões estéticas. (...) O caráter decisivo dessa margem de liberdade é a sua limitação a questões puramente estéticas. A fisionomia social e política dos jornais e das revistas burguesas é rìgidamente definida; para que o juízo sôbre literatura e sôbre arte sejam deixados livres, ocorre que êstes sèjam considerados como isolados *a-priori* da sociedade e da existência da luta de classes. (...) Trata-se de corrente muito mais vasta do que aquela circunscrita a uma aberta profissão de fé na arte pela arte. A interpretação teórica dos fenômenos literários, que prende a atenção da própria literatura, das correntes de desenvolvimento a ela inerentes, do influxo exercido por individualizados escritores, obras, tendências; a indagação dos temas, dos motivos e da expressão literária como se

se movessem e evolvessem em um plano de autonomia; as análises da circunstância biográfica e das peculiaridades pessoais do processo da criação literária, ainda que dos "modelos" imediatos desta, considerados como a verdadeira chave do aprofundamento dos problemas literários; estas e outras tendências são tôdas indícios do fato que teóricos e historiadores literários perderam o contato com a vida social do povo. Calcando um pouco a mão, pode-se dizer que oferecem reflexo caricatural de certos fenômenos superficiais da divisão capitalista do trabalho, tratando a literatura como um território fechado em si mesmo, completamente autônomo, de que se pode sair, para tomar contato com a vida, apenas pela porta demasiado apertada da biografia psicológica de cada escritor. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 429/438.)

Talento e dinheiro

O jovem Marx notou a importância dessa passagem, para a caracterização do capitalismo. Nos seus *Manuscritos Econômicos e Filosóficos* analisa assim: "O que existe para mim pelo *dinheiro*, o que eu poso pagar, isto é, o que o dinheiro pode comprar, sou eu, o possuidor do dinheiro, *eu o sou*. Minha fôrça é tão grande como a fôrça do dinheiro. As qualidades do dinheiro são as minhas qualidades e minhas fôrças, pois que eu sou o possuidor do dinheiro. O que *eu sou* e o que *eu posso* não é, portanto, nulamente determinado pela minha individualidade. *Eu sou* desajeitado, mas posso comprar para mim *a mais* bela das mulheres. Portanto, eu não sou *desajeitado*, porque o efeito do *desajeitamento*, sua fôrça repulsiva, é destruída pelo dinheiro. Eu, segundo minha individualidade, sou paralítico, mas o dinheiro me proporciona vinte e quatro pés; eu não sou, portanto, paralítico. Eu sou um homem mau, desonesto, sem consciência, sem espírito, mas o dinheiro é respeitado, portanto o seu possuidor também. O dinheiro é o bem soberano, portanto o seu possuidor é bom. Demais, o dinheiro me dispensa da pena de ser desonesto, portanto eu sou presumidamente honesto. Eu sou *sem espírito*, mas o dinheiro é o *verdadeiro espírito* de tôdas as coisas; como o seu possuidor poderia ser desprovido de espírito? Demais, êle pode comprar gente espirituosa, e o que tem poder sôbre gente espirituosa não é mais espirituoso do

que ela? Eu, que *possuo*, pelo dinheiro, tudo o que possa desejar o coração de um homem, não possuo, assim, tôdas as faculdades humanas? Não é que o dinheiro transforma, portanto, tôdas as fraquezas e incapacidades em seu contrário?" (LUKÁS: *Goethe*, pág. 267.)

Escritor e condições materiais

É fato que o niilismo e o cinismo, o desespêro, a angústia e a desconfiança, o desprêzo de outrem e de si mesmo, e outros sentimentos do mesmo gênero, nascem de modo mais ou menos espontâneo da situação social a que o capitalismo reduz, presentemente, largas camadas do mundo intelectual. A educação, a escola e a vida atuam muito fortemente no mesmo sentido e tendem a persuadir os homens que o pessimismo seria uma atitude intelectualmente mais aristocrática, mais digna da elite, do que a crença vulgar no progresso da humanidade, que o homem isolado — precisamente porque pertence à elite — seria submetido, sem resistência possível, à fatalidade de um futuro privado de sentido e de orientação, que as vozes vindas da massa — o "reino das massas" — não saberiam trazer senão mensagens de baixa qualidade, etc. A grande imprensa, mas também os jornais preferidos pelos intelectuais *à la page*, difundem para tôda parte — na própria linha de suas campanhas para atiçar a guerra fria — o preconceito de que seria hoje indigno de um homem cultivado adotar, em relação ao mundo, em matéria de filosofia e de arte, outra atitude que não essa mistura de cinismo e de misticismo que caracteriza a vanguarda. Basta que um escritor se converta ao realismo, que verifique friamente a possibilidade de coexistência pacífica na vida dos povos, *a fortiori* que se mostre eqüitativo em relação ao comunismo (sem mesmo a êle aderir), para que corra forte risco de ser rejeitado pelos seus pares e por aquêles que têm nas mãos o seu destino material. (LUKÁCS: *Réalisme*, pág. 166.)

Arte e mercadoria

As grandes engrenagens, como a ópera, o teatro, a imprensa, etc., impõem suas concepções de maneira incógnita. Há muito tempo que se

contentam de utilizar, como alimento do agrupamento de consumidores, o trabalho dos intelectuais que ainda tomam parte na distribuição dos lucros, que pertencem de certo modo às classes dirigentes, embora sejam, socialmente, já proletarizados. Dito de outra forma, já há muito tempo que as grandes engrenagens orientam a criação artística segundo seus próprios critérios. E, no entanto, entre os intelectuais, persiste ainda a ilusão de que todo o comércio das grandes engrenagens não pretende mais que a valorização do seu trabalho, e que, longe de exercer influência, êste fenômeno, julgado secundário, permite que o seu trabalho é que a exerça. Esta falha de visão dos compositores, escritores e críticos tem enormes conseqüências, às quais se presta, geralmente, muito pouca atenção. Convencidos de possuir o que realmente os possui, defendem uma engrenagem que não controlam mais; um aparelho que não existe mais, como acreditam, a serviço dos criadores, mas que, pelo contrário, voltou-se contra êles e, portanto, contra sua própria criação (na medida em que isto apresenta tendências específicas e novas, não conformes ou mesmo opostas à engrenagem). O trabalho dos criadores não é mais que um trabalho de fornecedores, e assiste-se ao nascimento de uma noção de valor cujo fundamento é a capacidade da exploração comercial. (...) O vício reside no fato das engrenagens não pertencerem à comunidade: os meios de produção não são ainda a propriedade daqueles que produzem, de modo que o trabalho tem a característica de verdadeira mercadoria, submetida às leis do mercado — impossível de ser fabricada sem os meios de produção (as engrenagens). (BRECHT: *Teatro*, págs. 55/57.)

Conhecimento e mercadoria

O conhecimento é simplesmente uma mercadoria. Ela é adquirida para ser revendida. Todos aquêles que já passaram da idade de freqüentar os bancos escolares têm de adquirir conhecimento, por assim dizer, às ocultas, pois aquêle que confessa que ainda precisa aprender se desvaloriza perante os demais, como sendo alguém que pouco sabe. Além disso, a utilidade do aprender é muito limitada por fatôres que estão fora do alcance da vontade daquele que aprende. Existe o desem-

prêgo, contra o qual nenhum conhecimento pode defender. Existe a divisão do trabalho, que torna inútil e impossível o conhecimento universal. O aprender faz parte muito mais do esfôrço daqueles que conseguem progredir mais sem fazer qualquer esfôrço. Não existe muito conhecimento que proporciona poder, mas existe muito conhecimento que só é proporcionado através do poder. (BRECHT: *Teatro*, pág. 98.)

Diferenças de concepção

E, no plano literário, essa diferença não é menos sensível. O romance e a literatura francesa em geral (com algumas exceções, sendo Pascal a mais importante) são *realistas*, psicológicos, às vêzes históricos e sociológicos. Falando do homem, querem antes de tudo analisá-lo e compreendê-lo. O autor procura saber o que o homem pensa, sente ou faz, mas não o que êle *deve* fazer. Basta pensar nas obras principais de Goethe, Schiller, Holderlin, Kleist, para sentir-se logo a diferença. Aqui, trata-se quase sempre do ideal, daquilo que *deve* ser ou, em linguagem filosófica, de problemas morais. O racionalismo francês é, antes de tudo, epistemológico, sua intenção é científica e ontológica; é uma visão contemplativa do mundo, enquanto que, em suas formas mais elevadas, o racionalismo alemão — mantendo-se como racionalismo filosófico em geral — é antes de tudo racionalismo prático e moral . Uma outra conseqüência dessa diferença na evolução social e econômica é *a situação inteiramente diferente dos escritores e filósofos humanistas* nos dois países. (GOLDMAN: *Dialética*, págs. 32/33.)

Individual e real

A pura intimidade está, aparentemente, em nítido contraste com o nivelamento, justamente porque coloca à luz os traços individuais únicos, que jamais se repetem e em nenhum lugar. Mas o momento extremamente individual, justamente por ser assim, é ainda extremamente abstrato. (...) É muito menos aparente, mas nem por isso menos verdadeira, objetivamente, que a pedanteria psicológica da escola oposta; a transformação do homem em caótica corrente de fantasias destrói igualmente tôda possibilidade de plasmar poèticamente a figura humana. (LUKÁCS: *Saggi*, pág. 20.)

O intelectual e o avanço

Eu não tenho bom coração. Quantas vêzes terei de te dizer? Eu sou um intelectual. (*O Círculo de Giz Caucasiano* — 24, I). (...) É com a ajuda do carro de combate e do bombardeiro que êsses senhores querem perpetuar o reino da charrua de madeira e da velha barca de pesca. A miséria e o pecado provêm da charrua de madeira e da barca de pesca, e os opressores, êles dispõem de bombardeiros e de carros de combate. (*Os Fuzis da Senhora Carrar* — 206, II) (...) Para que novas leis sôbre a maneira como os corpos caem, quando só importam as leis sôbre a arte e a maneira de cair de joelhos? (*A Vida de Galileu* — 22, III) (...) A verdade é filha do tempo e não da autoridade. (*Idem* — 47, III). (...) Só se impõe a parte da verdade que nos impomos; a vitória da razão é a vitória dos que argumentam. (*Idem* — 71, III) (...) Para os pensamentos novos, é preciso gente que trabalha com as mãos. Quem, além dêles, tem o desejo de saber a razão das coisas? Os que não vêem o pão senão em suas mesas não querem saber como êle foi preparado. Esta gente prefere dar graças a Deus que ao padeiro. Mas os que fazem o pão, êstes compreenderão que nada se aquece a menos que se a faça aquecer. (*Idem* — 82, III) (...) Estás aqui para aprender a ler, e é aqui que o podes fazer. Ler é a luta de classes. (*A Mãe* — 175, III) (BRECHT: *Théatre*.)

Aristocracia intelectual

Graças precisamente a essa revolução industrial, a fôrça produtiva do trabalho humano alcançou tal nível que, com uma divisão racional do trabalho entre todos, há a possibilidade, pela primeira vez desde que existem os homens, de produzir o suficiente, não só para assegurar um abundante consumo a cada membro da sociedade e constituir um considerável fundo de reserva, mas também para que todos tenham o suficiente repouso, de modo que tudo quanto oferece um valor verdadeiro, na cultura legada pela história — ciência, arte, formas de convívio social, etc. — possa ser não sòmente conservado,

mas transformado de monopólio da classe dominante em bem comum de tôda sociedade e, além do mais, possa ser enriquecido. E chegamos, com isso, ao ponto essencial. Quando a fôrça produtiva do trabalho humano alcançar êsse nível, terá desaparecido todo pretexto para justificar a existência de uma classe dominante. A razão última invocada para defender as diferenças de classe foi sempre a de que era necessário existir uma classe que não se extenuasse na produção de sua subsistência diária, a fim de dispor de tempo para preocupar-se com o trabalho intelectual da sociedade. Essa fábula, que encontrou, até agora, copiosa justificação histórica, teve suas raízes cortadas pela revolução industrial dos últimos cem anos. A manutenção de uma classe dominante é cada dia mais obstáculo ao desenvolvimento das fôrças produtivas industriais, assim como das ciências, da arte e, em particular, das formas elevadas de convívio social. (ENGELS: "Contribuição", in MARX e ENGELS: *Obras Esc.*, págs. 124/125, II).

Conceitos e Categorias

Conhecimento sensível

O conhecimento sensível nos proporciona dados importantes a respeito dos fenômenos e dos objetos, mas todos êsses dados não vão, entretanto, além dos aspectos e nexos superficiais, externos, da natureza. Na imagem sensível dos objetos, acham-se indissolùvelmente unidos o essencial e o inessencial, o necessário e o casual, o geral e o singular. Ora, a tarefa do conhecimento científico consiste, precisamente, em conhecer os fenômenos da natureza e da sociedade como fenômenos necessários e sujeitos a leis; sem isso, não seria possível atuar, pràticamente, com êxito, sôbre as fôrças da natureza. Por conseguinte, o conhecimento sensível, a percepção viva e a observação por meio dos órgãos sensoriais, representa só o primeiro grau do complexo processo cognoscitivo. Para dispor acertadamente do material que os órgãos dos sentidos nos

proporcionam, para descobrir, atrás do externo e casual, o essencial e necessário, o sujeito a leis, o processo de conhecimento tem de prosseguir e elevar-se, com o concurso de outros instrumentos cognoscitivos, a um grau mais alto. Êste grau superior é constituído pela abstração e pela generalização, que têm como instrumento o pensamento teórico. (ROSENTAL e STRAKS: *Categorias*, pág. 2.)

Conhecimento e conceito

Ao petrechar seus órgãos sensoriais com diversos instrumentos, o homem pode penetrar, com sua vista direta, em mundos distantes, observar a vida dos menores organismos e arrancar, gradualmente, ao microcosmo, os seus segredos. O conhecimento sensível, entretanto, ainda que seja petrechado com distintos instrumentos, não pode penetrar na essência das coisas, nem descobrir as leis que regem o desenvolvimento dos fenômenos. Dito conhecimento é só etapa inicial no caminho da conquista da verdade, na via do descobrimento da essência das coisas. Só numa segunda etapa, mediante o pensamento teórico ou abstrato, logra-se penetrar na essência dos processos, dos fenômenos. O processo do pensamento abstrato consiste na elaboração das impressões sensíveis, em conseqüência de que se formam os conceitos, as abstrações científicas, que refletem os traços essenciais dos objetos, fenômenos e processos. A imagem sensível se transforma, por obra do pensamento abstrato, em imagem conceitual. (*Idem*, pág. 71.)

Processo do conhecimento

O raciocínio é o processo de obtenção de nôvo conhecimento, à base de conhecimentos já existentes. O raciocínio é o processo de conhecimento mediato da realidade, do conhecimento de um objeto por meio de outro. E nisto se distingue do conhecimento imediato, no qual se capta o objeto de pronto, sem que medeiem raciocínios. O conhecimento imediato se obtém por meio dos órgãos dos sentidos. (*Idem*, pág. 281) (...) Assim, o processo cognoscitivo decorre da forma seguinte: a ciência se eleva da sensação e da percepção, que dão um conhecimento sensível-concreto do objeto, às determinações abstratas, em que se refletem os aspectos essenciais do objeto. O conhecimento, à base das abstrações, volta de nôvo ao concreto, mas já como síntese de inumeráveis determinações, da multiplicidade e diversidade de aspectos dos objetos. Mas o conhecimento não se detém no concreto e prossegue para diante. Ao analisá-lo de nôvo, podemos obter abstrações ainda mais elevadas que, ao serem sintetizadas, nos darão um conhecimento mais profundo e multilateral, quer dizer, mais concreto, do objeto, e assim sucessivamente. O conhecimento, portanto, é, por sua própria essência, um processo infinito. (*Idem*, pág. 320) (...) A lei que rege o processo histórico do pensamento é confirmada pela marcha do desenvolvimento intelectual da criança, que Lênin indicava ao estudo, com o fim de fundamentar cientìficamente as leis do conhecimento. A história do desenvolvimento intelectual da criança apresenta-se como história abreviada e repetida da humanidade. O pensamento infantil, certamente, tem, nos primeiros anos, caráter exclusivamente concreto-sensível, e só mais tarde se vai gradualmente desenvolvendo a faculdade de generalizar o pensamento abstrato. (*Idem*, pág. 335) (...) A fisiologia atual, concretamente a doutrina de Pavlov, dos dois sistemas de sinalização da realidade, confirma a teoria dialética materialista do conhecimento e a lógica como história generalizada dêste último. Convém recordar que Lênin, ao enumerar as zonas do conhecimeno "das que se deve formar a teoria do conhecimento e a dialética", menciona a história do desenvolvimento mental dos animais. Assim, segundo a fisiologia da atividade nervosa superior dos animais, êstes só possuem o primeiro sistema de sinalização da realidade, quer dizer, só refletem de modo imediato a realidade, por meio da ação do meio exterior sôbre seus órgãos sensoriais O primeiro sistema de sinalização é comum ao homem e aos animais. Mas, no homem, eleva-se, sôbre o primeiro sistema de sinalização, nôvo sistema, especìficamente humano: o segundo sistema de sinalização da realidade. Êste segundo sistema se acha constituído pela linguagem e a capacidade — ligada a esta — de criar conceitos, ou seja, o pensamento abstrato. Isto significa que a história do homem e dos animais demonstra que o conhecimento se desenvolve, com fôrça de lei, desde o reflexo imediato da realidade ao reflexo me-

diato, quer dizer, demonstra que o processo cognoscitivo também está sujeito a leis no sujeito individual. A ontogênese do conhecimento coincide com a sua filogênese. (*Idem*, pág. 356.)

Lei Todo fenômeno ou grupo de fenômenos contém sempre uma teia complexa, muito ramificada, de diversos nexos e vínculos: necessários e casuais, essenciais e não-essenciais, internos e externos, estáveis e instável, etc. A lei não abarca todo êsses nexos e relações senão, isoladamente, aquêles que definem a essência, a determinação qualitativa do fenômeno dado. Por esta razão, o fenômeno é sempre mais rico do que a lei, que é apenas uma parte do fenômeno. Marx define a lei como "a conexão interna e necessária entre as coisas" (...) E, em Lênin, encontramos a definição da lei como "uma relação de essências ou entre essências, como o fenômeno essencial". A lei é, pois, uma relação interna, necessária, essencial, entre os fenômenos. (*Idem* pág. 156) (...) Lênin caracteriza a lei como o firme (o que permanece), o adequado (isto é, o idêntico, o que se repete) do fenômeno. (*Idem*, pág. 158) (...) A nota de repetibilidade acha-se indissolùvelmente unida a outro importantíssimo traço da lei que é sua universalidade. "A lei é a forma que reveste a universalidade na natureza", diz Engels. A lei é universal no sentido de que encarna os nexos necessários, essenciais, estáveis, de *todos* os fenômenos de determinado campo, sem exceção. (*Idem*, pág. 158.) (...) A historicidade é também nota inerente a tôdas as leis do desenvolvimento social. (*Idem*, pág. 173.)

Conteúdo e forma Assim, por exemplo, a dialética das categorias de conteúdo e forma nos diz que entre os dois aspectos de qualquer objeto ou processo, entre o conteúdo e a forma, existem relações de unidade e que estas relações implicam unidade de diferenças, de aspectos e tendências diversas. À medida que o desenvolvimento avança, aprofunda-se a contradição entre os dois aspectos e tendências, o que faz com que, ao fim, a forma caduque, freiando o desenvolvimento posterior, ao não corresponder já ao conteúdo. Opera-se, então, um processo, no curso do qual desaparece a velha forma, caduca, a par de que vai surgindo outra, nova, que assegura livre curso ao desenvolvimento posterior. (*Idem*, pág. 40) (...) No mundo objetivo, o conteúdo é o aspecto interno dos objetos. Êste aspecto representa um conjunto de elementos e processos que constituem o fundamento da existência e do desenvolvimento das coisas. A forma é a organização, a estruturação do conteúdo. Nos fenômenos que pertencem à esfera do conhecimento, a forma, é a expressão do conteúdo. (*Idem*, pág. 197.) (...) A forma, por conseguinte, não é só algo de superficial, como também algo interno, que penetra e transpassa o conteúdo, dotado de forma em cada um de seus elementos. O conteúdo e a forma penetram-se recìprocamente; o conteúdo tem uma forma e a forma possui um conteúdo. Ao mesmo tempo, o conteúdo e a forma não são um par de contrários imutáveis e imóveis. Cada um dêsses pólos opostos, enlaçados num conjunto de relações mútuas com outros fenômenos, pode desempenhar o papel de forma ou de conteúdo. (*Idem*, pág. 199) (...) Entre os oportunistas, dão-se dois tipos de tergiversações, ao abordar o problema de relações mútuas entre o conteúdo e a forma. Uma delas consiste em subestimar o papel ativo que a forma desempenha, o que se traduz em considerá-la como algo passivo, que segue automàticamente o movimento do conteúdo. Baseando-se nisso, chega-se à conclusão de que não existe contradição entre a forma e o conteúdo. A outra tergiversação estriba-se em estabelecer divórcio entre a forma e o conteúdo, considerando que o desenvolvimento da forma não está condicionado pelas mudanças que se operam no conteúdo. Tais tergiversações combinam-se, na prática. (*Idem*, pág. 255) (...) O conteúdo desempenha o papel determinante e retor em relação à forma, mas sofre, por sua vez, a influência desta. O desenvolvimento da forma fica atrás do movimento do conteúdo devido a que não concordam de maneira absoluta. Sôbre esta base, surge a possibilidade de que uma mesma forma sirva a diversos conteúdos, e de que conteúdos similares adotem formas distintas. (*Idem*, pág. 228.)

Essência e fenômeno "A ciência não tem outro fim, com efeito, que descobrir, atrás do externo, atrás do que se percebe imediatamente, o fundamento, a essência das coisas, quer dizer, o outro aspecto, o aspecto oculto e interno. (...) A essência é o aspecto interno, relativamente estável, da realidade objetiva, que permanece oculto atrás da superfície dos fenômenos e que se manifesta através dêles. O fenômeno é o aspecto externo, mais móvel e cambiante da realidade objetiva, que constitui a forma de manifestar-se a essência. (*Idem*, pág. 55) (...) A unidade da essência e do fenômeno reveste caráter contraditório. A essência expressa algo universal, enquanto o fenômeno torna patente algo singular; na essência se apresenta o aspecto interno, profundo, da realidade, enquanto no fenômeno mostra-se o aspecto externo, superficial; a essência tem maior estabilidade, acha-se em repouso e é constante; em troca, o fenômeno distingue-se por sua mobilidade e mutabilidade; a essência manifesta-se por meio do fenômeno, enquanto êste se apresenta de forma direta e imediata. (*Idem*, pág. 62.) (...) No processo do conhecimento, o homem tropeça, antes de tudo, com o fato de que o aspecto exterior, o fenômeno, não coincide com o aspecto interno, isto é, com a essência. Marx assinalou que, se a aparência das coisas coincidisse de modo imediato com a sua essência, a ciência seria supérflua. A tarefa de descobrir as diferenças, as contradições existentes entre a essência e o fenômeno exige que êste seja reduzido à sua essência e se descubra, atrás do aparente, o fundamento oculto das coisas. Esta tarefa resolve-se pela ação mútua da percepção sensível e do pensamento abstrato. (*Idem*, pág. 70.)

Causa e efeito Entre a causa e o efeito não existe simples sucessão temporal; medeia, além disso, nexo *genérico*: a causa engendra, produz o efeito. (...) Traço importantíssimo do nexo causal é o seu *caráter necessário*. Êste caráter necessário da relação causal significa que todo o conjunto de causas e condições do fenômeno provoca, sempre, absolutamente, determinado fenômeno: o efeito. Dito com outras palavras: as mesmas causas, repetidas nas mesmas condições, produzem os mesmos efeitos. (*Idem*, pág. 87.) (...) Convém distinguir o caráter necessário da relação de causa e efeito em qualquer nexo causal e as relações causais *necessárias*, isto é, a necessidade como forma específica do condicionamento entre os fenômenos, que é um dos traços essenciais de tôda lei objetiva. Como dissemos antes, o caráter necessário da relação de causa e efeito significa que o objeto se ajusta, de determinado modo, ao conjunto de causas que o produzem e das condições em que essas causas operam. As relações causais necessárias são, por diferença das casuais, as relações estáveis, reiteradas em multidão de fenômenos, comuns ou universais, que expressam as tendências essenciais do desenvolvimento de certo núcleo de fenômenos da natureza ou da vida social. "A necessidade — disse Lênin — é *inseparável* do universal." (*Idem*, pág. 88.) (...) Assinalando essa transformação recíproca da causa e do fenômeno no processo geral do desenvolvimento da matéria, Engels escreve o seguinte: "...a causa e o efeito são representações que só regem como tais em sua aplicação ao caso concreto em suas perspectivas gerais, articulado com a imagem total do universo, diluem-se na idéia de uma trama universal de ações recíprocas, em que causas e efeitos trocam constantemente de posição e em que o que, agora e aqui, é efeito, assume, logo ou ali, o caráter de causa, e vice-versa". (*Idem*, pág. 113.) (...) A ação mútua de causa e efeito manifesta-se ainda na influência que as idéias sociais exercem sôbre o desenvolvimento da sociedade. As fontes das idéias sociais — das idéias econômicas, políticas, filosóficas, jurídicas, etc. — as causas do aparecimento dessas idéias, devem ser procuradas nas condições de vida material da sociedade. A vida espiritual da sociedade reflete seu ser social; mas as idéias sociais exercem, por sua vez, influência ativa sôbre sua causa, quer dizer, sôbre o desenvolvimento da vida material da sociedade. (*Idem*, pág. 116.)

Necessidade e casualidade O materialismo dialético entende por necessidade o que tem sua causa em si mesmo, e que se desprende, inevitàvelmente, e com fôrça de lei, da essência mesma, dos nexos internos das

coisas, dos processos e dos acontecimentos; o que há de suceder, forçosamente, assim, e não de outro modo. (*Idem*, pág. 129.) (...) A casualidade é o que tem seu fundamento e causa fora de si, em outra coisa, não em si mesmo, nem na essência dos fenômenos, dos processos, dos próprios fatos, nem das coisas; é o que se desprende dos nexos acidentais ou externos, não dos nexos e vínculos internos, e o que, em virtude disso, pode ser ou não ser, o que pode suceder assim ou de outro modo. (*Idem*, pág. 129.) (...) A necessidade e a casualidade são, portanto, fenômenos objetivos, que têm suas próprias causas. As causas da necessidade radicam nos nexos profundos, essenciais, de um processo ou acontecimento dados. As causas da casualidade radicam, em troca, nos nexos externos, não essenciais, dos processos, dos acontecimentos. (*Idem*, pág. 130.) (...) A transformação do casual em necessário e do necessário em casual não só é característica do desenvolvimento dos fenômenos da natureza, senão que o é, também, da vida social. Assim, por exemplo, na sociedade primitiva, a economia natural era uma necessidade e a troca de produtos constitui, a princípio, fenômeno casual, que vem, mais tarde, a complementar aquela necessidade. Ao desenvolver-se a divisão do trabalho e ampliar-se a produção mercantil, a troca de produtos deixa de ser algo casual para converter-se em fenômeno necessário. (*Idem*, pág. 137.) (...) Se os populistas reduziam todo o desenvolvimento social à ação da casualidade, os "marxistas legais" caíam no extremo oposto: convertendo a necessidade em fetiche, empenhavam-se em demonstrar que, na sociedade, tudo está submetido à necessidade, sem que reste margem alguma para a ação dos homens. (*Idem*, pág. 144.)

Possibilidade e realidade

Nesse eterno processo de movimento, de aparecimento e desaparecimento dos fenômenos do universo, efetua-se, constantemente, a transformação de certas possibilidades em realidade. (...) Antes que os fenômenos se convertam em realidade, devem primeiro existir como mera possibilidade de aparecimento, possibilidade criada por determinados fenômenos anteriores, que, encerram dita possibilidade sob forma de condições. (*Idem*, pág. 230.) (...) No mundo, dão-se determinadas

possibilidades de mudança e desenvolvimento, porque o mundo é o próprio desenvolvimento da matéria, sujeito a leis. Se o mundo fôsse o reino do caos e da casualidade, se estivesse desprovido de leis objetivas, tudo seria igualmente possível e impossível. O reconhecimento da existência de leis objetivas é uma das condições fundamentais para admitir a existência da possibilidade objetiva. (*Idem*, pág. 234.) (...) A ciência avançada nos diz, entretanto, que a probabilidade, quer dizer: a freqüência com que ocorre um sucesso, radica nas leis que o regem e em suas propriedades, tendo por isso caráter objetivo. (*Idem*, pág. 235) (...) Apresenta-se, assim, a questão porque a possibilidade, durante certo tempo, é mera possibilidade que não se converte em realidade. Uma das fases do desenvolvimento consiste no amadurecimento gradual das condições existentes, enquanto surgem condições insuficientes para que a possibilidade se converta em realidade. Enquanto êsse processo se opera, a possibilidade continua sendo possibilidade, e só quando êsse processo alcança determinada fase final, que depende, em cada caso concreto, da natureza do processo que se está operando, a possibilidade se converte em realidade. (*Idem*, pág. 239.) (...) A possibilidade progride, cresce e se fortalece, com fôrça de lei, no curso da luta do nôvo com o velho, e nesse processo se manifesta a superioridade do nôvo no desenvolvimento. O nôvo é superior porque é o portador da necessidade histórica, porque expressa as necessidades do desenvolvimento. Essa necessidade, que surge nas próprias entranhas do velho, se afirma e reforça à medida que se aprofunda a contradição entre o nôvo e o velho. (*Idem*, pág. 249.)

Singular e universal

O singular é parte do universal. O homem individual, sua natureza biológica e social, não podem ser compreendidos sem que medeie uma análise da natureza dos demais homens, de seus nexos e relações. De outro modo, seria fácil tomar por essência do homem em geral qualquer particularidade casual, puramente individual, de determinado homem. Só a abstração do inessencial, do casual no singular, e a generalização do essencial e necessário, do que é inerente a uma *massa* de

fenômenos singulares, permite descobrir seu fundamento real, profundamente oculto nêles com freqüência, (*Idem*, pág. 3) (...) Tanto os objetos e processos singulares como o universal, isto é, os traços, os nexos e qualidades comuns nesses objetos singulares, assim como as leis que os regem, são dotados de existência real, objetiva. No reino do pensamento, entretanto, o singular só se conhece em seus traços comuns com outros objetos singulares. "Tôda palavra (a linguagem) — diz Lênin — é já uma *generalização*... Os sentidos mostram o real; o pensamento e a palavra, o geral". (*Idem*, pág 260) (...) Assim, o pensamento só pode conhecer e definir o singular, considerando-o como universal. O pensamento não pode expressar o singular senão por meio do universal. O universal, no pensamento, quer dizer, os conceitos e as leis, é abstração do singular, síntese dos traços, das qualidades e dos processos realmente observados em inumeráveis objetos e fenômenos singulares, numa só imagem, numa só fórmula. A isso se acrescenta que o pensamento, ao refletir o universal, o essencial, ao destacar o fundamental e necessário, vem a separar do objeto o que tem de inessencial, de casual e secundário. O universal reflete mais profundamente o objeto e proporciona conhecimento mais fundo do singular, já que põe de manifesto o que há de essencial, de dominante nesse objeto singular. Nisso reside a enorme fôrça e a superioridade do pensamento abstrato, face ao conhecimento sensível, nisso está a superioridade da abstração sôbre a percepção imediata. (*Idem*, pág. 261.) (...) Os dados que a ciência nos fornece confirmam a conhecida tese de Engels, de que "todo o verdadeiro e exaustivo conhecimento consiste simplesmente em elevar, no pensamento, o singular ao particular e êste ao universal". (*Idem*, pág. 280.)

Concreto e abstrato A percepção é só o ponto de partida do conhecimento; êste não pode terminar nela, já que ela só proporciona um conhecimento concreto, ainda que difuso, isto é, um todo único, composto de partes e elementos heterogêneos. Na percepção, não se descobre a essência do objeto, nem se põe em relêvo as leis profundas que regem seu movimento. A imagem sensível reflete, de modo imediato, o objeto, em seus aspectos essenciais e não essenciais. A qualidade mais valiosa da percepção sensível e concreta é sua evidência imediata. (*Idem*, pág. 303.) (...) A dialética materialista admite a necessidade do movimento de nosso conhecimento do sensível e concreto até o abstrato, considerando a êste como nova fase qualitativa do processo cognoscitivo. O fundamento material do movimento do concreto e sensível ao abstrato é a prática histórico-social da humanidade. O homem fixa a sua atenção, antes de tudo, nos objetos e aspectos que, pràticamente, lhe são mais úteis e necessários para existir. A prática determina qual é o aspecto do objeto que se deve destacar como dominante e essencial. (*Idem*, pág. 304.) (...) "O pensamento — disse Lênin — ao elevar-se do concreto ao abstrato, não se afasta — se é verdadeiro... — da verdade, senão que dela se aproxima. As abstrações de *matéria*, de *lei* natural, a abstração de *valor*, etc., numa palavra, *tôdas* as abstrações científicas (justas, sérias, não arbitrárias) refletem a natureza mais profunda, mais fiel, mais *plenamente*". (*Idem*, pág. 308) (...) A lógica formal desconhecia o concreto como síntese de inumeráveis determinações abstratas e o reduzia ao concreto-sensível. A dialética materialista não considera que o abstrato e o concreto sejam duas categorias diferentes, não vinculadas entre si, como sustentava a lógica formal, senão dois momentos do processo de captação da essência do objeto. (...) O concreto, como soma dos inumeráveis aspectos conhecidos em sua unidade por meio da abstração, é o conhecimento mais profundo e mais cheio de conteúdo dos objetos do mundo exterior. Supera ao concreto-sensível em que não só reflete as determinações externas do objeto, em sua concatenação direta, acessível à percepção, senão também os aspectos essenciais, em seus nexos também essenciais. E supera, assim mesmo, ao abstrato, porque reflete não só determinado aspecto essencial do objeto mas os diferentes aspectos essenciais, em suas concatenações, isto é, capta o objeto de modo multilateral. (*Idem*, pág. 314) (...) Na marcha ascendente do abstrato ao concreto, não se opera simples processo de somar ou inserir uma abstração cada vez mais funda na essência do fenômeno. Ao sintetizar as abstrações, modifica-se o conteúdo destas, pois inclusive alguma abstrações, que formam parte da síntese, cap-

tam logo a realidade mais profundamente que antes de participar na síntese. (*Idem*, pág. 315) (...) O abstrato e o concreto, por conseguinte, acham-se intimamente vinculados entre si. O concreto é o ponto de partida e a meta do conhecimento. O abstrato é só um aspecto, uma fase do conhecimento do concreto. A prática é o fundamento de nosso movimento cognoscitivo do concreto ao abstrato e do abstrato ao concreto. (*Idem*, pág. 323.)

Histórico e lógico Por "histórico" entende-se a realidade objetiva, que existe independente da consciência, do sujeito cognoscente; a realidade que se desenvolve históricamente e acha-se em estado constante de mudança. A categoria do histórico reflete o caráter histórico e mutável do mundo objetivo. O "lógico" é uma forma do conhecimento, o reflexo da realidade, a cópia intelectual ou imagem dela; é, também, determinada forma do movimento do pensamento para o objeto. (*Idem*, pág. 325) (...) O lógico e o histórico acham-se em *unidade* e devem considerar-se em íntima relação. A isso há que acrescentar que se trata de unidade em que o histórico, quer dizer, o mundo objetivo em desenvolvimento, determina o lógico, e na qual o lógico é reflexo do histórico, é derivado em relação a êle. (*Idem*, pág. 326) (...) A lógica, o desenvolvimento lógico do pensamento, deve refletir tudo isso em conceitos; as categorias da ciência e da luta política devem ser históricas e concretas, quer dizer, devem ser a expressão histórica e concreta da prática da humanidade, em constante desenvolvimento. Nisso também se manifesta a unidade profunda e indissolúvel do lógico e do histórico. (*Idem*, pág. 331) (...) Os conceitos não nascem arbitràriamente da mente humana. Como Marx assinalou, os homens não começam estando em relação teórica com a realidade. Ao contrário, a relação prática que guardam com ela constitui o ponto de partida e o fundamento de sua atividade teórica. Os conceitos nascem da prática e resumem, sintetizam o que prèviamente se deu na vida real, na prática. E pôsto que a prática se desenvolve históricamente, os conceitos surgem como "nós", que fixam na consciência humana determinada fase histórica alcançada pela prática social. (*Idem*, págs. 328/329)

(...) Ao desenvolvimento histórico real são inerentes muitos elementos casuais que, com freqüência, escondem a verdadeira essência dos fenômenos. A fim de descobrir profundamente essa essência, o reflexo lógico prescinde de semelhantes elementos casuais e de inumeráveis fatos secundários e nos mostra os fenômenos sob a forma pura e clara em extremo com que se manifestam, com seus traços mais essenciais. (*Idem*, pág. 341) (...) Seria falso conceber o lógico como algo passivo, como reprodução fotográfica do desenvolvimento da realidade. O pensamento desempenha papel importante no processo cognoscitivo e não se reduz a simples descrição de fatos. O lógico não é mera descrição de fatos, ainda que êstes sejam tomados em seu desenvolvimento histórico, mas complexo processo do pensamento, que aspira conhecer a realidade captando as leis que regem o seu desenvolvimento. O pensamento descobre com freqüência, e estuda — atrás do desenvolvimento caótico que reveste a forma de casualidades — a necessidade e a regularidade objetivas, que permitem compreender o processo histórico real. Graças ao conhecimento das leis objetivas, podemos comprender porque o desenvolvimento histórico segue êste curso e não outro, e podemos iluminar um fato histórico isolado, mercê do conhecimento da tendência geral do desenvolvimento. (*Idem*, pág 341.)

Prática e Verdade

Processo do conhecimento

Todos os que trabalham para descobrir e conhecer as leis da natureza começam por *acumular fatos*. Isto se consegue por meio da experiência ou da simples observação, mas sempre com a ajuda dos *órgãos dos sentidos*. É o primeiro degrau do processo do conhecimento: o *conhecimento sensorial* ou *contemplação viva*. Quando se acumulou quantidade suficiente de fatos, nossa razão os analisa, compara e confronta e chega a determinadas conclusões. É o segundo degrau do processo do conhecimento: o *conhecimento lógico* ou *pensamento abstrato*. Mas tanto o primeiro degrau como o segundo têm por base a atividade prática. (...) Assim, pois, o *processo do conhecimento consta do conhecimento sensorial e do lógico, que atuam à base da prática*. "Da contemplação viva ao pensamento abstrato e *dêste à prática*, tal é o cami-

nho dialético do conhecimento da *verdade*, do conhecimento da realidade objetiva", escrevia Lênin. (YAJOT: *Materialismo*, pág. 199.)

Pensamento abstrato

Portanto, com a ajuda do pensamento, o homem tira conclusões acêrca da essência, dos nexos internos, quer dizer, das leis de desenvolvimento dos fenômenos. (...) *A abstração é, portanto, um processo que consiste em abstrair os traços não essenciais dos fenômenos que se estuda e em destacar mentalmente nêles os traços essenciais, as peculiaridades. A conclusão é a generalização, que contém, em forma concentrada, só o essencialmente importante, o típico.* (...) O pensamento realiza esta operação graças a métodos lógicos especiais denominados *indução* e *dedução*. (YAJOT: *Materialismo*, pág. 204.)

A teoria e a prática

O conhecimento sensorial e o racional efetuam-se no processo da atividade prática. Se os sêres humanos não fizessem nada, não poderiam ter nenhum conhecimento. (...) Isto não quer dizer, claro, que a prática conste ùnicamente da experiência pessoal do indivíduo. Em nossa atividade, aproveitamos não só a experiência própria, mas a de outras pessoas, quer dizer, a experiência social de tôda a humanidade. Daí que o marxismo fale da prática *social*. (...) Portanto, o *conhecimento científico e a teoria surgem da prática, que é a base do conhecimento.* (...) Os materialistas metafísicos anteriores a Marx entendiam, com efeito, a prática unilateralmente: só como a ação do mundo exterior sôbre o homem. *Marx, em troca, entendia a prática de maneira muito mais profunda: como a ação do mundo exterior sôbre o homem e como a ação do homem sôbre o mundo exterior.* (...) Em resumo, *a unidade irrompível da teoria e da prática é importantíssima conclusão da teoria marxista do conhecimento.* (YAJOT: *Materialismo*, pág. 207/210.)

Materialismo e verdade

Só o materialismo oferece a concepção correta da verdade. Conservou sua significação, produto da atividade prática do gênero humano. O materialista Feuerbach, por exemplo, combateu duramente os intentos de "separar a verdade da realidade, a realidade da verdade". E o grande democrata revolucionário russo Nicolau Chernichevski acreditava no poder da razão humana, na possibilidade de conhecer cientìficamente a realidade. "A verdade — dizia — alcança-se ùnicamente com a investigação rigorosa e múltilpa da realidade". Por conseguinte, os conhecimentos humanos são verídicos quando correspondem à realidade, não dependem do arbítrio dos homens, de seus desejos. (...) Por isso, Lênin diz que a verdade objetiva não depende nem do homem nem da humanidade; em outras palavras, não depende do arbítrio dos homens. O homem não cria a verdade, apenas a reflete, em consonância com o que existe na realidade objetiva. (...) Onde está, pois, o critério da verdade que não dependa dos desejos nem das opiniões dos homens, que seja objetivo? Êsse critério é a prática social. A atividade prática dos homens é o único meio seguro de comprovar a veracidade ou a falsidade de nossas opiniões, teorias e representações. (...) Por conseguinte, corresponde à realidade tudo o que é confirmado pela prática e, em conseqüência, pode realizar-se pràticamente. (...) Entendemos por verdade objetiva o conteúdo dos conhecimentos humanos, comprovado pela experiência, pela prática, que reflete fielmente a realidade material que nos rodeia. (...) O conhecimento humano está limitado pelo nível de desenvolvimento da sociedade, quer dizer, pelo marco da época histórica concreta, pelo nível alcançado pelo saber. Nenhum homem está em condições de livrar-se dessas restrições, de pôr de lado as condições. Tôda teoria científica, tôda verdade, leva o sêlo da limitação histórica. Por isso, os conhecimentos dos homens, em cada período histórico, são relativos. A verdade relativa é a representação, a idéia, a afirmação correta em sua base — quer dizer, em consonância com a realidade — mas, apesar disso, incompleta, que se aprofunda e se precisa com o desenvolvimento ulterior da ciência e da prática. (...) Recordemos, para esclarecer isto, a indicação de Lênin de que a verdade é um processo e sua conquista é também um processo. É impossível imaginar a verdade como imagem ou fotografia acabada, exaustiva de tôda a natureza. O processo de consecução da verdade absoluta não é ato instan-

tâneo, mas o complexo caminho de conhecimento, històricamente infinito. A humanidade jamais o terminará, jamais o culminará. Chega-se à verdade absoluta através de um processo de acumulação de verdades relativas. O desenvolvimento do processo cognoscitivo consiste em que estas verdades relativas, ao serem paulatinamente acumuladas, aproximam o homem do conhecimento de tôda a natureza, de seus fenômenos e leis. Da mesma maneira que o todo se forma de suas partes, a verdade absoluta se forma de verdades relativas, no processo infinito do desenvolvimento do conhecimento. (YAJOT: *Materialismo*, págs. 215/223.)

Verdade concreta Disto se deduz importante tese da dialética: "não há verdade abstrata, a verdade é sempre concreta". Lênin assinalava que a exigência de pensar concretamente, quer dizer, de analisar as condições concretas do desenvolvimento de um fenômeno ou acontecimento, expressa "o espírito e a essência da dialética". A verdade concreta é a verdade que reflete fielmente a essência de determinados fenômenos e as condições em que se desenvolvem. Em oposição a isto, na "verdade" abstrata não se tem em conta a situação, as condições concretas em que se desenvolvem os fenômenos. (...) Lênin destacou, em repetidas ocasiões, que a essência do marxismo criador, sua alma viva, é "a análise concreta da situação concreta". (YAJOT: *Materialismo*, págs. 226/227.)

Verdade e êrro A verdade e o êrro, como tôdas as definições mentais que se movem dentro de antíteses polares, só têm vigência absoluta dentro de terreno muito limitado, como acabamos de ver e como o próprio Sr. Dühring saberia, se se familiarizasse com os primeiros elementos da dialética, que são precisamente os que tratam da insuficiiência de tôdas as antíteses polares. (...) Se, com os conceitos de verdade e de êrro não saímos ganhando grande coisa, menos ganhamos ainda com os de bem e de mal. Esta antítese move-se pura e exclusivamente dentro da órbita moral, quer dizer, em campo que pertence à história humana, em que já sabemos que há disseminadas pouquíssimas verdades definitivas e de última instância. (ENGELS: *Anti-Dühring*, págs. 112/114.)

Livro e prática Um dos maiores males, uma das piores calamidades que nos legou a antiga sociedade capitalista é a ruptura completa entre o livro e a prática viva, porque temos tido livros em que tudo estava escrito da melhor maneira e êsses livros não representaram, na maioria das vêzes, mais que a mentira hipócrita a mais desanimadora e nos davam idéia falsa da sociedade capitalista. Mesmo a simples assimilação livresca do que foi dito nos livros sôbre o comunismo seria errônea no mais alto grau. Nossos discursos e nossos artigos de hoje não são simples repetição do que se dizia outrora do comunismo, porque nossos discursos e nossos artigos estão ligados ao nosso trabalho cotidiano em todos os domínios. Sem trabalho, sem luta, o conhecimento livresco do comunismo, esgotado nas brochuras e nas obras comunistas, não valeria absolutamente nada, porque não faria mais que continuar a antiga ruptura entre a teoria e a prática, que era o traço mais digno de repulsa da antiga sociedade burguesa. (FRÉVILLE, in LÊNIN: *Littérature*, págs. 169/170.)

Dialética da verdade A essência do método dialético consiste no fato de que, nela, o absoluto e o relativo formam unidade indivisível: a verdade absoluta apresenta elementos relativos, ligados ao lugar, ao tempo e às circunstâncias; e inversamente, a verdade relativa, enquanto seja verdade verdadeira, isto é, projeção da realidade com aproximação fiel, tem validade absoluta. (LUKÁCS: *Crítica*, pág. 24.)

Verdade e massa Lênin não cessou de criticar o ponto de vista sectário segundo o qual as verdades tornadas conscientes por uma vanguarda poderiam impor-se diretamente às massas; insistia, ao contrário, no fato de que só sua própria experiência pode convencê-las a aceitar uma verdade nova. Ora, não é de maneira alguma duvidoso que, sob

muitos títulos, ainda que a maioria se recuse a admití-lo, os escritores pertencem à massa; mas, sobretudo, a literatura é domínio em que a experiência pessoal é absolutamente insubstituível, em que não se pode jamais substituí-la por resolução alguma, seja a mais bem concebida do mundo e a mais convincente. (LUKÁCS: *Réalisme*, págs. 199/200.)

Prática social Para um marxista, a prática, que é, em *última instância*, o critério da verdade, não é uma prática individual, individualista; é a da coletividade a que o homem pertence, com tôda a cultura que essa sociedade veicula. Mas ela tem, sobretudo, caráter histórico: a eficácia não se define, portanto, simplesmente pelo resultado imediato e os proveitos de uma ação que seria, a cada instante, um começo absoluto. O ato e seu valor são julgados, então, em função de uma história do homem cujo sentido não é, a todo momento, arbitràriamente revisível. (GARAUDY: *Marxisme*, pág. 159.)

Socialização da verdade Criar uma nova cultura não significa apenas fazer, individualmente, descobertas "originais"; significa, também, e sobretudo, difundir criticamente verdades já descobertas, "socializá-las" por assim dizer; transformá-las, portanto, em base de ações vitais, em elemento de coordenação e de ordem intelectual e moral. O fato de que uma multidão de homens seja conduzida a pensar coerentemente e de maneira unitária a realidade presente é um fato "filosófico" bem mais importante e "original" do que a descoberta, por parte de um "gênio filosófico", de uma nova verdade que permaneça como patrimônio de pequenos grupos intelectuais. (GRAMSCI: *Dialética*, pág. 14.)

O dever da verdade Naturalmente, a verdade deve ser dita, na luta contra a mentira, e não cabe disfarçá-la em algo generalizado, sublime, sujeito a múltiplas interpretações. A inverdade é feita precisamente, dêsse caráter genérico, sublime e ambíguo. Se de alguém se diz

que falou a verdade, é porque, antes, alguns ou muitos, ou um só, falaram algo diferente, uma mentira ou qualquer generalidade. Êle, porém, falou a verdade: algo prático, efetivo, inegável, aquilo de que se tratava. Não é preciso grande coragem para queixar-se da maldade do mundo onde isto ainda é permitido. Aí muitos se comportam como se fôssem alvo para canhões. Na realidade, estão servindo apenas como alvo de binóculos de teatro. Proclamam suas exigências vagas perante uma platéia ingênua. Exigem uma justiça em geral pela qual jamais fizeram qualquer coisa; uma liberdade genérica, para obter parte do que já há muito tempo foi partilhado com êles. Acham que verdade é o que soa bem. Se a verdade vem expressa em cifras, como algo árido, e consiste em fatos que demandaram esfôrço e estudo para serem discernidos, então essa verdade não lhes serve, não consegue entusiasmá-los. Têm apenas o comportamento exterior dos que dizem a verdade. Sua desgraça é ignorar a verdade. (...) A verdade é combativa. Não luta sòmente contra a inverdade, mas contra certos homens que a divulgam. (...) *A divulgação do pensamento, não importa em que terreno seja, é sempre útil à causa dos oprimidos*. Uma divulgação assim é muito necessária. Em governos que servem à exploração, o pensamento tem cotação baixa, como baixo é considerado tudo o que é útil aos oprimidos. Baixa é a eterna preocupação pela comida, baixo é recusar as honras prometidas pelos "defensores" da pátria, duvidar do *Führer*, ter má-vontade para com o trabalho que não sustenta o homem, revoltar-se contra a imposição de tomar atitudes sem sentido. Baixo é pensar. Os famintos são insultados como comilões; os que duvidam dos opressores são acusados de duvidar de suas próprias fôrças; os que reclamam salários por seu trabalho são chamados de vagabundos, etc. Sob tais governos, o ato de pensar, em geral, é considerado como baixo e suspeito. (...) Exige-se muito, quando se exige do escritor que escreva a verdade. (BRECHT: *Teatro*, págs. 21/34.)

Verdade possível O pensador verdadeiramente grande é aquêle que consegue atingir o máximo de verdade *possível* a partir dos interêsses e das situações sociais de um grupo qualquer e a formulá-la de modo a lhe

conferir dimensão e eficácia reais. Porque, em filosofia, como na vida do espírito em geral, só é importante o que contribui para transformar a existência humana, e a *existência humana* não é a de um solitário, mas a da *comunidade* no interior da qual está a *pessoa* humana, que não podem jamais ser separadas. (GOLDMANN: *Dialética*, pág. 21.)

Prática e humanismo Queiramos ou não, saibamos ou não, é a nossa participação na vida social que nos faz "humanos", e a passagem da animalidade à humanidade é a passagem da horda à vida social. Um indivíduo inteiramente dissocializado seria inteiramente desumanizado. (...) Entendemos, assim, por *prática* tôdas as formas de atividade de que nossa espécie é capaz, tôda a atividade histórica e social da humanidade, considerada como processo de desenvolvimento indefinido. Dêsse ponto de vista, a própria *teoria* incorpora-se à prática social, porque o pensamento é uma forma de atividade inseparável das outras. (...) O alcance da prática é verdadeiramente sem limite porque, se, por um de seus aspectos, a prática é repetição, por outro ela é *inovação*. A invenção não é um milagre; tôda invenção é longamente preparada por uma prática paciente que, de golpe, toma forma inédita. A quantidade muda em qualidade; a acumulação de obstinadas experiências acabou por suscitar, sob a pressão da necessidade, uma inovação decisiva que logo vai se generalizar. (...) Nascido na ação, o pensamento faz suas provas na ação. No abstrato, pode-se sustentar as teses mais contraditórias e concluir que uma não vale mais do que a outra. Mas na prática tudo é diferente; a prática julga as idéias. Acreditar que o problema da verdade não passa de problema especulativo é uma atitude "puramente escolástica", para retomar a expressão de Marx. Era esta, com efeito, a atitude dos filósofos medievais que, depositando confiança absoluta na razão, imaginavam poder atingir a realidade e constituir a ciência ùnicamente pelas fôrças do pensamento. Mas o pensamento reduzido a si mesmo não é ainda a ciência, não há ciência senão a partir do momento em que as leis do mundo objetivo refletem-se no pensamento do homem. O pensamento científico tem, portanto, conteúdo que lhe vem de fora.

(...) O êrro não é um zero do conhecimento paralisado. Tomamos consciência do êrro, superando-o; tomamos conhecimento de nossas limitações, ultrapassando-as. Próprio do *dogmatismo* é não ver que o conhecimento não é estático, e que não é conhecimento senão na medida em que se move numa realidade que se transforma sem cessar. (BESSE: *Pratique*, págs. 7, 10, 47, 60/61 e 109.)

Ciência e ideologia Mas, na realidade, também a ciência é uma superestrutura, uma ideologia. É possível dizer, contudo, que, no estudo das superestruturas, a ciência ocupa lugar privilegiado, pelo fato de que a sua reação sôbre a estrutura tem caráter particular, de maior extensão e continuidade de desenvolvimento, notadamente após o Século XVIII, a partir de quando a ciência, seja uma superestrutura, é o que é demonstrado também pelo fato de que tenha tido períodos inteiros de eclipse, obscurecida que foi por outra ideologia dominante, a religião, que afirmava ter absorvido a própria ciência; assim, a ciência e a técnica dos árabes eram tidas pelos cristãos como pura bruxaria. Além disto, não obstante todos os esforços dos cientistas, a ciência jamais se apresenta como uma noção objetiva; ela aparece sempre revestida por uma ideologia e, concretamente, a ciência é a união do fato objetivo com uma hipótese ou um sistema de hipóteses, que superam o mero fato objetivo. (GRAMSCI: *Dialética*, pág. 71.)

Base e Superestrutura

Vida material e vida social

A minha investigação desembocava no resultado de que tanto as relações jurídicas como as formas de Estado não podem ser compreendidas por si mesmas nem pela chamada evolução geral do espírito humano, mas se baseiam, pelo contrário, nas condições materiais de vida, cujo conjunto Hegel resume, seguindo o precedente dos inglêses e franceses do Século XVIII, sob o nome de "sociedade civil", e que a anatomia da sociedade civil precisa ser procurada na economia política. (...) O resultado geral a que cheguei e que, uma vez obtido, serviu de fio condutor aos meus estudos, pode resumir-se assim: na produção social de sua vida, os homens contraem determinadas relações necessárias e independentes de sua vontade, relações de produção que correspondem a determinada fase de desenvolvimento das suas fôrças pro-

dutivas materiais. O conjunto dessas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sôbre a qual se levanta a superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e espiritual em geral. Não é a consciência do homem que determina o seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social é que determina a sua consciência. Ao chegar a determinada fase de desenvolvimento, as fôrças produtivas materiais da sociedade se chocam com as relações de produção existentes, ou, o que não é senão a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade dentro das quais se desenvolveram até ali. De formas de desenvolvimento das fôrças produtivas, estas relações se convertem em obstáculos a elas. E se abre, assim, uma época de revolução social. Ao mudar a base econômica, revoluciona-se, mais ou menos ràpidamente, tôda a imensa superestrutura erigida sôbre ela. Quando se estudam essas revoluções, é preciso distinguir sempre entre as mudanças materiais ocorridas nas condições econômicas da produção e que podem ser apreciadas com a exatidão própria das ciêncais naturais, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, numa palavra, as formas ideológicas em que os homens adquirem consciência dêsse conflito e lutam para resolvê-lo. E do mesmo modo que não podemos julgar um indivíduo pelo que êle pensa de si mesmo, não podemos tampouco julgar estas épocas de revolução pela sua consciência, mas, pelo contrário, é necessário explicar esta consciência pelas contradições da vida material, pelo conflito existente entre as fôrças produtivas sociais e as relações de produção. Nenhuma formação social desaparece antes que se desenvolvam tôdas as fôrças produtivas que ela contém, e jamais aparecem relações de produção novas e mais altas antes de amadurecerem no seio da própria sociedade antiga as condições materiais para a sua existência. Por isso, a humanidade se propõe sempre apenas os objetivos que pode alcançar, pois, bem vistas as coisas, verificamos sempre que êsses objetivos só aparecem quando já existem ou, pelo menos, estão em gestação as condições materiais para a sua realização.. A grandes traços, podemos designar como outras tantas épocas de progresso, na formação econômica da sociedade, o modo de

produção asiático, o antigo, o feudal e o moderno burguês. As relações burguesas de produção são a última forma antagônica do processo social de produção, antagônica não no sentido de antagonismo individual, mas de antagonismo que provém das condições sociais de vida dos indivíduos. As fôrças produtivas, porém, que se desenvolvem no seio da sociedade burguesa criam, ao mesmo tempo, as condições materiais para a solução dêsse antagonismo. Com esta formação social se encerra, portanto, a pré-história da sociedade humana. (MARX: *Crítica*, in *Obras Esc.*, páginas 301/302, I.)

Classe dominante e idéias dominantes

As idéias da classe dominante são as idéias dominantes, em cada época, ou, dito de outra maneira, a classe que exerce o poder *material* dominante na sociedade é, ao mesmo tempo, seu poder *espiritual* dominante. A classe que tem à sua disposição os meios para a produção material dispõe, com isso, ao mesmo tempo, dos meios para a produção espiritual, o que faz com que se lhe submetam, no próprio tempo, em têrmo médio, as idéias dos que carecem dos meios necessários para produzir espiritualmente. As idéias dominantes não são mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, as relações materiais dominantes concebidas como idéias; as relações que fazem de determinada classe a classe dominante são, portanto, também, as que conferem papel dominante às suas idéias. Os indivíduos que formam a classe dominante têm, também, entre outras coisas, consciência disso e pensam de acôrdo com isso; por isso, enquanto dominam como classe e enquanto determinam todo o âmbito de uma época histórica, compreende-se como seu que o façam em tôda a extensão e, portanto, entre outras coisas, também como pensadores, como produtores de idéias de seu tempo, e que suas idéias sejam, por isso mesmo, as idéias dominantes da época. (MARX: *Ideologia*, páginas 48/49.)

A propriedade e a superestrutura

Sôbre as diferentes formas de propriedade, sôbre as condições sociais de existência, ergue-se tôda a superestru-

tura de sentimentos, ilusões, maneiras de pensar e concepções de vida distintas e peculiarmente constituídas. A classe inteira os cria e os forma, sôbre a base de suas condições materiais e das relações sociais correspondentes. O indivíduo isolado, que as adquire através da tradição e da educação, poderá imaginar que constituem os motivos reais e os pontos de partida de sua conduta. (MARX: "Lutas", in *Obras Esc.*, pág. 224, I.)

Produção espiritual e produção material

É necessária uma sabedoria profunda para compreender que as idéias, as opiniões e as concepções, numa palavra: a consciência dos homens, mudam em função de suas condições, de vida, de suas relações sociais, de sua existência social. Que demonstra a história das idéias senão que a produção espiritual se transforma ao mesmo tempo que a produção material? As idéias que dominam uma época não são, jamais senão as idéias da classe dominante. (MARX: *Manifesto*, pág. 47.)

Economia e política

Aproveito esta ocasião para dizer algumas palavras sôbre a objeção que me foi feita por um jornal germano-americano, a propósito de minha obra: *Crítica da Economia Política*, aparecida em 1859. Segundo êle, minha opinião de que o modo determinado de produção e as relações sociais que dêle decorrem, numa palavra: de que a estrutura econômica da sociedade é a base real sôbre a qual se levanta a superestrutura jurídica e política, de tal sorte que o modo de produção da vida material domina em geral o desenvolvimento da vida social, política e intelectual, seria justa para o mundo moderno, dominado pelos interêsses materiais, mas não para a Idade Média, quando reinava o catolicismo, nem para Atenas, onde reinava a política. Desde logo, é estranho que agrade a certas pessoas supor que alguém ignore essas velhas e usadas trivialidades sôbre a Idade Média e a Antiguidade. É claro que nem a primeira podia viver do catolicismo, nem a segunda da política. As condições econômicas de então explicam,

ao contrário, porque ali o catolicismo e aqui a política desempenhavam o papel principal. O menor conhecimento de história da república romana, por exemplo, faz saber que o segrêdo dessa história é a história da propriedade imobiliária. Por outro lado, ninguém ignora que já Don Quixote teve de se arrepender por ter acreditado que a cavalaria errante era compatível com tôdas as formas econômicas da sociedade. (MARX: "Capital", in *Oeuvres*, pág. 617, I.)

Deformação da tese

Segundo a concepção materialista da história, o fator determinante, na história, é, *em última instância*, a produção e a reprodução da vida real. Nem Marx nem eu jamais afirmamos outra coisa. Se, depois, alguém deforma isso até pretender que o fator econômico é o *único* determinante, transforma essa proposição numa frase vazia, abstrata, absurda. A situação econômica é a base, mas as diversas partes da superestrutura — as formas políticas da luta de classes e seus resultados — as constituições estabelecidas, uma vez ganha a batalha pela classe vitoriosa, etc., as formas jurídicas e ainda os reflexos de tôdas essas lutas reais no cérebro dos participantes, teorias políticas, jurídicas, filosóficas, concepções religiosas e seu ulterior desenvolvimento até o dogma convertido em sistema, exercem igualmente sua ação sôbre o curso das lutas históricas, determinando, de maneira preponderante, em muitos casos, a *forma*. Há ação e reação de todos êsses fatôres no seio dos quais o movimento econômico termina por abrir seu caminho como algo forçado através a multidão de azares (quer dizer, de coisas e acontecimentos cuja relação íntima entre si é tão longínqua ou tão difícil de demonstrar que a podemos considerar como inexistente e desprezá-la). Se não, a aplicação da teoria a qualquer período histórico seria, creio, mais fácil que a resolução de uma simples equação de primeiro grau. Nós mesmos fazemos nossa história, mas, antes de tudo, com premissas e condições bem determinadas. Entre tôdas elas, são as condições econômicas, em definitivo, as determinantes. Mas as condições políticas, etc., até mesmo a tradição que ocupa o cérebro dos homens, desempenham igualmente um papel, ainda que não decisivo. (...)

Marx e eu mesmo, parcialmente, devemos assumir a responsabilidade pelo fato de que, por vêzes, os jovens atribuam mais importância do que a devida ao aspecto econômico. Face a nossos adversários, era-nos necessário sublinhar o princípio essencial, negado por êles, e logo não encontramos nem tempo, nem lugar, nem oportunidade de fazer justiça aos demais fatôres que participam na ação recíproca. Mas, desde que se trata da descrição de um trecho da história, quer dizer: de passar à aplicação prática, as coisas mudam e não há êrro possível. Mas, desgraçadamente, ocorre muito freqüentemente que se crê haver compreendido perfeitamente uma nova teoria e poder dirigí-la sem dificuldades, quando se captou os princípios essenciais, e isso nem sempre exatamente. Não posso deixar livre dêsse reparo a mais de um de nossos recentes "marxistas", que, também sôbre êsse ponto, fizeram coisas singulares... (ENGELS: Carta a José Bloch, em 21.IX.1890, in MARX e ENGELS: *Obras Esc.*, pág. 284, III)

Uma relação invertida

O reflexo das relações econômicas sob forma de princípios jurídicos é, necessàriamente, também, um reflexo com a cabeça para baixo: produz-se sem que os que atuam tenham consciência dêle; o jurista imagina que opera mediante proposições a *priori*, quando não são, entretanto, senão reflexos econômicos e esta é a razão pela qual tudo está pôsto de cabeça para baixo. E o fato de que essa inversão que, conquanto não seja reconhecida, constitui o que chamamos *um ponto de vista ideológico*, volte a atuar, por sua vez, sôbre a base econômica e possa modificá-la, dentro de certos limites, me parece evidente por si mesmo. (...) A supremacia final do desenvolvimento econômico nesses domínios também é para mim coisa segura, mas ela se produz no seio de condições prescritas para o mesmo domínio interessado; em filosofia, por efeito de influências econômicas (que, mais amiúde, não atuam, por sua vez, senão sob seu disfarce político, etc.) sôbre a matéria filosófica existente, transmitida pelos predecessores. A economia não cria, aqui, nada diretamente por si mesma, mas determina a classe de modificação e de desenvolvimento da matéria intelectual existente e, amiúde,

procede de forma indireta, pelo fato de que são os reflexos políticos, jurídicos e morais que exercem maior ação direta sôbre a filosofia. (...) O que falta a todos êsses senhores é a dialética. Êles não vêem senão, sempre, por aqui a causa, por ali o efeito. O que não é mais do que uma abstração profunda, pôsto que, no mundo real, não existem semelhantes antagonismos polares metafísicos senão durante as crises, ainda quando todo o grande curso das coisas se produz sob a forma de ação e de reação de fôrças, sem dúvida muito desiguais, entre as quais o movimento econômico é ademais a fôrça mais poderosa, a inicial, a mais decisiva, que nada há aqui de absoluto, que tudo é relativo, isto que você quer êles não vêem; para êles, Hegel não existiu... (ENGELS: Carta a Conrado Schmidt, de 27.X.1890, in MARX e ENGELS: *Obras Esc.*, pág. 290/292, III).

Relação de causa e efeito

Sob o nome de relações econômicas, que consideramos como a base determinante da história da sociedade, entendemos a maneira como os homens de determinada sociedade produzem sua subsistência e trocam os produtos entre si (na medida em que existe a divisão do trabalho). Então, tôda a técnica da produção e dos transportes está incluída nela. (...) Quando a sociedade tem necessidades técnicas, a ciência está por ela ajudada mais do que por dez universidades. (...) O desenvolvimneto político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico, etc., repousa sôbre o desenvolvimento econômico. Mas êles voltam a atuar, igualmente, todos, uns sôbre os outros, assim como sôbre a base econômica. E não ocorre dessa maneira porque a situação econômica é *a causa, a única ativa*, e todo o resto não é senão ação passiva. Há, pelo contrário, ação e reação sôbre a base da necessidade econômica, que predomina sempre, *em última instância*. (...) Não é, então, como se pretende aqui e ali, por simples comodidade, um efeito automático da situação econômica; são, pelo contrário, os homens que fazem sua própria história, mas num meio dado, que a condiciona, à base de condições reais anteriores, entre as quais as condições econômicas, por influenciadas que possam estar pelas outras condições políticas e ideológicas, e não deixam de ser,

em última instância, as condições determinantes, constituindo, de um extremo a outro, o fio vermelho que, êle apenas, nos leva a compreendê-lo. (ENGELS: Carta a Heins Starkenburg, de 25.I.1894, in MARX e ENGELS: *Obras Esc.*, págs. 298/299, III.)

Anatomia da sociedade

Poder-se-ia repudiar com razão nosso *formalismo* se não fizéssemos mais que repetir, face a dada sociedade: *a anatomia dessa sociedade reside em sua economia*. É indiscutível, mas não é suficiente; é necessário saber fazer uso científico de uma idéia científica, é necessário tomar conhecimento de tôdas as funções vitais dêsse organismo, cuja estrutura anatômica é determinada pela economia; é necessário compreender como êle se move, como êle se nutre, como os *sentimentos* e as *idéias* tornam-se o que *são* graças a essa estrutura anatômica, como se modificam, segundo as modificações sobrevindas nessa estrutura, etc. É sòmente nessas condições que avançaremos. Mas, nessas condições, o avanço é uma certeza. (PLEKHANOV: *Essais*, pág. 183.)

Contra o dogmatismo

Aquêle que, falando do desenvolvimento espiritual da humanidade, limita-se a indicar que, em última análise, êle se deve ao desenvolvimento das fôrças da produção, que determina tôdas as mudanças ulteriores nas relações sociais entre os homens, exprime, indubitàvelmetne, um pensamento absolutamente justo. Mas não sabemos ainda se êle compreende bem êsse pensamento indubitàvelmente justo ou se êste permanece, em sua cabeça, como uma abstração morta, um dogma estéril, tomado como artigo de fé e mumificado em sua majestosa imobilidade. O materialismo dialético sofreria mais que qualquer outro sistema filosófico de uma atitude dogmática, porque o dogmatismo é o inimigo mais feroz da dialética. O materialismo dialético não é uma soma de dogmas mumificados: é, antes de tudo, *um método de investigação*. Sua significação é verdadeiramente formidável. Mas permaneceria para sempre pouco compreensível e pouco claro para os que se contentam

com raciocínios metodológicos e não se esforçam para aplicar o método justo ao estudo da realidade. (PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 252.)

Base material e criação artística

É indubitável que as relações políticas influem no movimento econômico, mas é igualmente indubitável que, *antes de influir sôbre êsse movimento, foram criadas por êle*. (...) Assim, o direito, o regime político e a moral de um povo são condicionados *imediata* e *diretamente* pelas relações econômicas que lhes são próprias. Estas mesmas relações condicionam, mas *indireta* e *mediatamente*, tôdas as criações do pensamento e da imaginação: a arte, a ciência, etc. (...) Quando dizemos que uma obra traduz fielmente o espírito do Renascimento, por exemplo, isto significa que ela corresponde perfeitamente ao espírito então dominante, das classes que davam o tom à vida social. Enquanto as relações sociais permanecem imutáveis, a psicologia social não muda também. Os homens se habituam às crenças, às idéias, às maneiras de pensar, aos meios existentes de satisfazer suas necessidades estéticas. Mas se o desenvolvimento das fôrças produtivas acarreta modificações ainda que pouco importantes na estrutura econômica da sociedade e, em conseqüência, nas relações entre as classes sociais, a psicologia dessas classes muda, por seu turno e, com ela, o "espírito do tempo" e o "caráter da nação". Esta mudança se traduz pelo aparecimento de novas crenças religiosas ou de novas idéias filosóficas, de tendências novas na arte ou de novas necessidades estéticas. (PLÉKHANOV: *L'Art*, págs. 210/211.)

Dialética ou teologia

Pode-se, por certo, demonstrar que muitos dos chamados teóricos do materialismo histórico caíram numa posição filosófica semelhante à do teologismo medieval, e fizeram da "estrutura econômica" uma espécie de "deus desconhecido"; mas que significado teria isto? Seria como se quiséssemos julgar a religião do papa e dos jesuítas falando das superstições dos camponeses de Bérgamo. A posição de Croce face ao materialismo histórico parece-me semelhante à do homem do Re-

nascimento em relação à Reforma luterana: "onde entra Lutero, desaparece a civilização", dizia Erasmo e, no entanto, os historiadores e o próprio Croce reconhecem hoje que Lutero e a Reforma foram o início de tôda a filosofia e civilização modernas, compreendida a filosofia de Croce. O homem do Renascimento não comprendia que um grande movimento de renovação moral e intelectual, na medida em que se encarnava nas grandes massas populares, como ocorreu com o luteranismo, assumisse imediatamente formas grosseiras ou mesmo supersticiosas, e que isto era inevitável pelo fato de que o próprio povo alemão, e não uma pequena aristocracia de grandes intelectuais, era o porta-estandarte da Reforma. (GRAMSCI: *Cartas*, pág. 178.)

Função gnoseológica da tese A proposição contida na introdução à *Crítica da Economia Política*, segundo a qual os homens tomam conhecimento dos conflitos de estrutura no terreno das ideologias, deve ser considerada como uma afirmação de valor gnoseológico e não puramente psicológico e moral. (...) A estrutura e as superestruturas formam um "bloco histórico", isto é, o conjunto complexo — contraditório e discordante — das superestruturas é o reflexo do conjunto das relações sociais de produção. (...) O raciocínio se baseia sôbre a necessária reciprocidade entre estrutura e superestrutura (reciprocidade que é, precisamente, o processo dialético real). (...) Recordar a freqüente afirmação de Marx sôbre a "solidez das crenças populares" como elemento necessário de determinada situação. Êle diz mais ou menos isto: "quando esta maneira de conceber tiver a fôrça das crenças populares", etc. Outra afirmação de Marx é a de que uma persuasão popular tem, na maioria dos casos, a mesma energia de uma fôrça material (ou algo semelhante), o que é muito significativo. A análise destas afirmações, creio, conduz ao fortalecimento da concepção de "bloco histórico", no qual, justamente, as fôrças materiais são o conteúdo e as ideologias são a forma — sendo que esta distinção entre forma e conteúdo é puramente didática, já que as fôrças materiais não seriam històricamente concebíveis sem forma e

as ideologias seriam fantasias individuais sem as fôrças materiais. (GRAMSCI: *Dialética*, págs. 52/63.)

Anatomia e economia A expressão tradicional, que afirma ser a "anatomia" da sociedade constituída pela sua "economia", é simples metáfora, extraída das discussões que se realizaram em tôrno das ciências naturais e da classificação das espécies animais, classificação que se tornou "científica" precisamente no momento em que se partiu da anatomia e não mais de características secundárias e acidentais. (...) A esta mesma ordem de observações pertence outra questão, relativa ao fato de que as superestruturas são consideradas como simples e débeis "aparências". Neste "juízo", deve-se ver, também, mais um reflexo das discussões nascidas sôbre o terreno das ciências naturais (da zoologia e da classificação das espécies, da descoberta de que a "anatomia" deve ser colocada na base das classificações) do que uma derivação coerente do materialismo metafísico, para o qual os fatos espirituais são uma simples aparência — "irreal", "ilusória" — dos fatos corporais. (GRAMSCI: *Dialética*, págs. 86/87.)

Resistência da ideologia à base A ideologia é uma parte da consciência social, identificada pelo fato de compor-se de concepções e opiniões dos homens e exercer grande influência sôbre a atividade decisiva para a escolha do objetivo da evolução social. A ideologia, portanto, está indissolùvelmente ligada a determinado sistema de valôres, cuja escolha se relaciona aos interêsses sociais com caráter de classe, na sociedade dividida em classes. A ideologia permanece idêntica, neste sentido, à superestrutura, cujos movimentos e alterações são determinados, em última instância, pelas alterações na esfera da base da produção, isto é, no modo de produção de determinada sociedade. A consciência afirma que a ideologia é o "reflexo" (no sentido específico da palavra, que exige interpretação filosófica) da realidade objetiva, na razão dos homens. Mas os interêsses dos homens influenciam o seu modo de ver e imaginar a realidade e, assim, o citado reflexo é condicionado social-

mente, ficando desfigurado, quando o exige o interêsse de determinada classe ou grupo social. A avaliação diferente dos mesmos ou parecidos fenômenos, em períodos diferentes ou em meios sociais diferentes, explica o fato. A ideologia, no entanto, uma vez criada, começa a levar vida própria. Adquire relativa autonomia, que se reflete, também, na base da sociedade, formando o comportamento dos homens. A autonomia influencia a evolução da ideologia, por filiação da idéia e por sua capacidade de perseverança conservadora, que possibilita à ideologia a oportunidade de resistir às alterações da base da sociedade. (SCHAFF: *Marxismo,* páginas 126/127.)

Concepção mecanicista do reflexo

Êsse emprêgo do conceito de decadência é apenas caso particular de êrro mais geral: o êrro que consiste em ver na arte sòmente superestrutura ideológica e mero reflexo de realidade inteiramente constituída fora dela. A concepção mecanicista do reflexo não é menos mortífera para as artes do que para as ciências. Que a arte faz parte das superestruturas e como tal seja ligada a interêsses de classe é coisa de que nenhum marxista há que duvidar. Mas reduzir a obra de arte a seus "ingredientes" ideológicos é não só perder de vista a sua especificidade como também não levar em conta a sua autonomia relativa e ignorar o desenvolvimento desigual da sociedade e da arte. Marx sublinhava que é fácil explicar os vínculos históricos existentes entre as tragédias de Sófocles e o regime social em que elas nasceram; fica, entretanto, por explicar a causa de, ainda hoje, num regime absolutamente diferente, elas nos proporcionarem um prazer estético e até nos aparecerem como modelos insuperáveis. (GARAUDY: *Marxismo,* pág. 191.)

Deficiência do apriorismo

Não se chega em linha reta das coisas às idéias, da base ao fato. Explicar Leonardo da Vinci pelo fausto das côrtes italianas do Século XV, ou Shakespeaer pelo impulso do comércio inglês sob o reinado de Elisabeth, ligar mecânicamente o gênio de Diderot e Voltaire à revolução industrial do Século XVIII, incluir num mesmo esquema o impressionismo e as locomotivas, o cubismo e a aviação, não é aplicar o materialismo histórico à arte, é fornecer uma caricatura do marxismo. O mesmo é afirmar que a arte de uma época reflete exatamente o grau de desenvolvimento social, ou que as obras de um artista da burguesia são necessàriamente uma secreção da burguesia, revela visão sumária de espírito, de apriorismo sistemático, de fatalismo absolutamente estranho ao pensamento marxista. Se a história explica os homens, é preciso não esquecer jamais que são os homens que fazem a história. (FRÉVILLE: in PLEKHANOV: *L'Art,* pág. 59.)

Linguagem e Arte

O trabalho gera o pensamento abstrato

O modo especìficamente humano de reflexo da realidade — o pensamento abstrato e generalizante — nasce e toma forma com o aparecimento do trabalho e se funda no trabalho como fenômeno social. (PANFILOV: *Relações*, pág. 74.)

O pensamento abstrato e a linguagem

Dito de outro modo: se o pensamento abstrato e geral pode afastar-se temporàriamente da contemplação imediata dos objetos, fenômenos, etc., da realidade, considerados em sua realidade concreta e singular, não é senão porque êsse pensamento se exerce à base de formas materiais lingüísticas, às quais é indissolùvelmente liga-

do. E não é senão em virtude do fato que o reflexo da realidade objetiva no pensamento abstrato e geral não é o resultado na ação direta dessa mesma realidade sôbre o homem, como ocorre no processo do conhecimento sensível da realidade, não é senão em virtude dêsse fato que aparece a necessidade da língua e criam-se as condições para o seu nascimento. Esta tese da necessidade do envoltório material lingüístico para a realização do pensamento abstrato e geral é frisada pelo grande fisiologista russo I.M. Setchenov: "Sem a palavra — escreve êle — os elementos do pensamento extra-sensível, privados de imagem e de forma, não teriam tido a possibilidade de se fixar na consciência; ela lhes dá objetividade, uma espécie de realidade (fictícia, é certo), e isso porque é a condição essencial do pensamento concernente aos objetos extra-sensíveis". Estas teses sôbre a interdependência do aparecimento e da existência da língua, de um lado, e do pensamento abstrato e geral, de outro, encontram sua confirmação científica na doutrina de I.P. Pavlov sôbre o segundo sistema de sinalização: "Os animais, até o aparecimento da família *Homo-sapiens* — escreve Pavlov — não se comunicavam com o mundo circundante senão com a ajuda de impressões imediatas provindas da ação de diversos agentes dêsse mundo exterior sôbre os diferentes aparelhos receptores dos animais, impressões transmitidas às células correspondentes do sistema nervoso central. Estas impressões eram os únicos sinais dos objetos exteriores. No homem, apareceram, desenvolveram-se e se aperfeiçoaram extraordinàriamente sinais de segundo grau, sinais dêsses sinais iniciais, sob forma de palavras, pronunciadas, entendidas e vistas". I.V. Pavlov: *Obras Completas*, T. III, Livro 2, ed. da Academia de Ciências da URSS, Moscou, 1951, pág. 345.) Pavlov frisa ainda que o segundo sistema de sinalização apareceu com o homem e se juntou ao nascimento, nêle, dos primeiros elementos do pensamento abstrato e geral. No mundo animal em evolução, escreveu Pavlov, ocorreu, na etapa humana, uma adição extraordinária aos mecanismos da atividade nervosa: "Trata-se da linguaegm, função que introduz um princípio nôvo na atividade dos grandes hemisférios cerebaris. Se nossas sensações e as imagens do mundo exterior são, para nós, os primeiros sinais da realidade, sinais concretos, a linguagem, e particularmente as excitações kinestésicas enviadas ao córtex cerebral pelos órgãos da palavra, são os segundos sinais, os sinais dêsses sinais. São uma abstração da realidade, permitem a generalização, o que representa nossa contribuição suplementar, puramente *humana*, o *pensamento abstrato*". (I. V. Pavlov: *Fisiologia da Atividade Nervosa Superior*, in *Obras Escolhidas*, Ed. em línguas estrangeiras, Moscou, 1954, pág. 299.) Em primeiro lugar, a passagem à atividade laboriosa cria as condições favoráveis à formação do aparelho anatomofisiológico da linguagem fonética; com efeito, não é senão com a diferenciação que sobreveio das funções dos pés e das mãos que os primitivos ancestrais do homem passaram pela transformação inicial, graças a que se operou a mudança necessária para as articulações livres, órgãos da palavra. (*Idem* pág. 78/80.)

Fenômeno e instrumento na linguagem

Em segundo lugar, o trabalho, tendo provocado o aparecimento da língua como meio de realização do pensamento, acarretou, ao mesmo tempo, a formação da língua, enquanto instrumento de relações. A passagem ao trabalho, especialmente sob suas formas coletivas, não podia deixar de levar ao aparecimento de uma necessidade de relações destinadas a consertar o trabalho em comum. (...) Todo escritor que faz a descrição de um objeto ou de um fenômeno relacionado à natureza ou ao homem tem precisamente por objetivo fazer aparecer ao leitor uma imagem sensível do objeto descrito. Mas o essencial é que essa imagem sensível não aparece senão pela assimilação do conteúdo abstrato transmitido pelas palavras e as proposições da descrição correspondente. Um conteúdo sensível não se pode exprimir com a ajuda da língua senão indiretamente, por intermédio do conteúdo abstrato do pensamento. (...) Êste ponto de vista é levado ao extremo em conhecido aforismo de Schopenhauer, segundo o qual os pensamentos morrem no instante em que se encarnam em palavras. Bergson escreveu que o pensamento vivo é incomensurável com a língua, que as palavras impedem extrair o verdadeiro sentido de um conceito. A oposição entre a língua e o pensamento estão na base de uma das tendências da lingüística burguesa contemporânea: o estruturalismo americano, ou

mecanismo lingüístico, que remonta a L. Bloomfield. (GORSKI: *Lenguage*, págs. 135/140.)

Deficiência do estruturalismo Êste ponto de vista é formulado, sob sua forma mais geral, pelo fundador do estruturalismo europeu, F. de Saussure, que definia a língua como um sistema de sinais, cujos elementos (a significação e a forma) são "igualmente psíquicos". Avançando esta tese, F. de Saussure parte da premissa, manifestamente idealista, de que não é o objeto que cria o ponto de vista, mas o ponto de vista que cria o objeto de tal ou qual ciência. (...) Estas teses de Saussure não podem ser aceitas. A língua, sendo o meio de realizar o pensamento abstrato e geral, está presente tanto no pensamento interior como no processo de comunicação. A ação de pensar e a ação de comunicar, tomadas em conjunto, não são a língua. É necessário distinguir o *fenômeno* de comunicação e de pensamento do instrumento da comunicação e do pensamento. Não se pode relacionar à língua senão o conjunto de palavras e de processos gramaticais que são comuns aos membros de tôda uma coletividade dada e que são por êles utilizados como meio de expressão do pensamento e não os pensamentos, êles próprios, que são expressos por meio dessas palavras e dêsses processos gramaticais. Assim, a língua está presente em cada uma das partes da esfera de atividade da palavra mas não coincide inteiramente com nenhuma delas. E não é senão nesse sentido que é racional a distinção entre a língua (meio de realização do pensamento abstrato e geral e meio de comunicação) e a palavra como ato individual do pensamento interior ou ato individual de comunicação. (...) Sob essa forma extrema, o estruturalismo, enquanto tendência definida da lingüística, alia-se ao positivismo lógico ou à semântica que, negando a existência de uma realidade objetiva fora e independente de nós, não reconhece como realmente existindo senão a língua, e reduz tôda a questão da realidade de nossos conhecimentos à coordenação das proposições da língua. (...) Já foi observado acima que, do ponto de vista do materialismo filosófico, a anterioridade da natureza e o caráter secundário do espírito se manifestam também no fato de que o pensamento não se pode realizar nem existir fora de um laço com as formas lingüísticas materiais. Esta tese é inteiramente válida, igualmente, no que concerne ao processo da linguagem interior. (...) A impossibilidade de pensar fora das formas materiais da realização do pensamento e, de outro lado, a falta total de fundamento dos pontos de vista considerando a língua como um fenômeno antes de tudo psíquico nas suas duas partes constitutivas (a significação e a forma de expressão dessa significação) são postas em evidência nas perturbações patológicas da linguagem. Está estabelecido, por exemplo, que as perturbações motoras da palavra, quer dizer, a perturbação da faculdade de articular por meio dos órgãos da palavra e a perda da faculdade de distinguir pelo ouvido as diferentes palavras, é acompanhada sempre, inevitàvelmente, de perturbações na atividade do pensamento humano. (*Idem*, págs. 85/90.)

Língua e sociedade Certo, na vida de cada geração, a língua sofre certas modificações; mas tôdas essas modificações são condicionadas pelo estado precedente da língua e cumprem-se, não segundo o capricho de certos indivíduos, mas sòmente quando são socialmente necessárias. Falando do arbitrário do laço entre a significação e sua forma material de expressão, não se quer dizer que cada uma das partes se modifica e se desenvolve inteiramente independente da outra. (*Idem*, págs. 91/92.)

Trabalho e linguagem O desenvolvimento do trabalho exigia um sistema de novos meios de expressão e comunicação que ultrapassaria de muito os poucos sinais conhecidos pelo mundo animal. Mas o trabalho não apenas demandava semelhante sistema de comunicação como também o encorajava. Os animais têm muito pouco a comunicar uns aos outros. A linguagem dêles é instintiva: um sistema rudimentar de sinais para o perigo, a atração sexual, etc. Sòmente no trabalho e através do trabalho é que sêres vivos passam a ter muito que dizer uns aos outros. A linguagem surgiu juntamente com os instrumentos. (...) A linguagem não só possibilitou a coordenação da atividade

humana de maneira inteligente, não só possibilitou a descrição e transmissão das experiências e a melhoria da eficiência do trabalho, como possibilitou, também, a individualização dos objetos, por atribuir-lhes palavras particulares, arrancando-os ao anonimato protetor da natureza e pondo-os sob contrôle do homem. (...) Um meio de expressão — um gesto, uma imagem, um sim, uma palavra — era tão instrumento como um machado ou uma faca. Era apenas outro modo de estabelecer o poder do homem sôbre a natureza. (FISCHER: *Arte*, págs. 30/40.)

Trabalho e arte Sabe-se que a arte da palavra nasceu, na longínqua antiguidade, do labor dos homens e de seu desenvolvimento. Em sua origem, essa arte expressava o desejo de traduzir as experiências do trabalho nas formas verbais destacadas, fáceis de reter: dísticos, ditados, provérbios, receitas breves... A arte de falar sucedeu diretamente ao trabalho. Incluía na palavra os elementos da primária ciência adquirida lutando contra as resistências de uma natureza hostil ao homem. É evidente que a arte da palavra deve ter aparecido dezenas de séculos antes de tôdas as religiões. Os primitivos creditavam à palavra uma fôrça de ação mágica sôbre os animais selvagens e sôbre os fenômenos da natureza. Pode-se, portanto, afirmar que o trabalho foi o organizador e o primeiro mestre da razão e que, já à época em que os homens aprenderam a usar a linguagem articulada, tiveram consciência de ser os mais sábios, os mais perfeitos de todos os animais. O trabalho, o fogo e a linguagem, eis as fôrças que ajudaram o homem a criar a cultura, a segunda natureza. A linguagem não foi sòmente fonte de mútua compreensão e de estreito comércio na sociedade da comunidade primitiva, ela fêz nascer nos homens o orgulho e a alegria do trabalho eficaz e, bem entendido, isso repercutiu na produtividade do trabalho. (...) O trágico e o horrível da existência social surgiram quando os homens se dividiram em senhores e escravos; êsse momento foi o do aparecimento da religião. (...) Êles transformaram o duro labor cotidiano. A arte de que se beneficiaram os senhores, os servos a criam e apuram. A arte foi criada pelos poteiros, os ferreiros e os bijuteiros, os tecelões e tecedores, os escultores em osso ou madeira, os carpinteiros, os marceneiros, os armoreiros, os pintores, os costureiros e costureiras, breve todos êsses artesãos cujos objetos admiráveis fascinam a vista e enchem os museus. (...) Os homens amam os sons melòdicamente organizados, as côres vivas, amam embelezar o que os cerca. A arte se propõe exagerar o bom; exagerar o mal, hostil ao homem, de enfadá-lo para suscitar a repugnância, a vontade de aniquilar as baixas vilanias da vida, a mesquinharia chata e cúpida. A arte é, no fundo, uma luta pró e contra, não há e não pode haver arte indiferente, porque o homem não é um aparelho de fotografia, êle não "fixa" a realidade, êle a afirma ou, então, a modifica, a destrói. (GÓRKI: *De l'Art*, págs. 106/111.)

Produção e arte Buchner chegou à conclusão de que "o trabalho, a música e a poesia tiveram, em sua etapa primitiva, de formar um amálgama único, mas que o elemento fundamental dessa trindade era o trabalho, enquanto os dois outros não tinham senão valor acessório". No seu modo de ver, "a origem da poesia deve ser procurada no trabalho". Observa que nenhuma língua dispõe em ordem rítmica as palavras que formam uma proposição. É impossível, portanto, que os homens tenham chegado à linguagem poética cadenciada por via do emprêgo de sua linguagem ordinária. A isto se opunha a lógica interna desta última. Mas como explicar o nascimento da linguagem ritmada? Buchner supõe que os movimentos rítmicos e coordenados do corpo comunicaram à linguagem imaginativa as leis de sua coordenação. Isto é tanto mais plausível que, nos degraus inferiores da evolução, êsses *movimentos* rítmicos são habitualmente acompanhados de *canto*. Mas como se explica a coordenação dos movimentos corporais? *Pelo caráter do processo de produção*. Assim, portanto, "o segrêdo da versificação reside na atividade produtora". (PLEKHANOV: *Essais*, pág. 51.)

Psicologia e economia Para compreender a dança da indígena australiana, é suficiente conhecer o papel que desempenha na vida de uma tribo australiana

a colheita, pelas mulheres, das raízes das plantas selvagens. Mas para compreender, por exemplo, o minueto, não é absolutamente suficiente conhecer a economia da França no Século XVIII. Neste caso, estamos diante de uma dança que é expressão da *psicologia de uma classe não produtora.* A grande maioria dos "usos e convenções" do que se chama a boa companhia explica-se por êsse mesmo gênero de psicologia. Assim, portanto, o "fator" *econômico* cede lugar aqui ao fator *psicológico*. Não esquecei, entretanto, que o advento de classes não produtoras, na sociedade, é êle próprio, produto do desenvolvimento econômico desta. Isto quer dizer que o "fator" econômico conserva íntegro o seu valor predominante, mesmo quando cede lugar a outros. Ao contrário, é precisamente então que tal valor se faz sentir melhor, porque é então que são determinadas por êle *a possibilidade e os limites de influência dos outros fatôres.* (PLEKHANOV: *Marxisme,* pág. 30.)

Linguagem e conciência A linguagem é tão velha como a consciência: a linguagem é a consciência prática, a consciência real, que existe também para os outros homens e que, portanto, começa a existir, também, para si mesma; e a linguagem nasce, como a consciência, da necessidade, das pressões do intercâmbio com os outros homens. (MARX: *Ideologia,* pág. 30.)

Linguagem escrita O processo essencial da escrita, o que lhe constitui a característica mais importante, é o registro gráfico. Pode dizer-se, em conseqüência, que a escrita é um meio de comunicação entre os homens, complementar da linguagem articulada, realizada com a ajuda de diversas espécies de sinais gráficos, refletindo de uma maneira ou de outra a linguagem articulada e a sua fixação no tempo. Assim, a escrita, aparecendo e se desenvolvendo à base da linguagem, possui, ao mesmo tempo, a sua especificidade. Eis as características mais importantes da escrita:

1. A escrita não é instrumento de comunicação essencial, autônomo, mas auxiliar, complementar da língua; por isso, aparece em etapa mais tardia no desenvolvimento da sociedade e permanece, durante longo período, a serviço, não de tôda a sociedade, mas sòmente de parte dela;

2. A escrita serve, principalmente, para a transmissão da linguagem à distância ou à sua fixação no tempo;

3. São os sinais gráficos perceptíveis à vista que constituem o processo da escrita; dêste ponto de vista, a escrita está próxima do domínio das artes gráficas. Mas se a escrita tem com a linguagem um fim comum e não se distingue dela senão pelos processos de realização dêsse fim, ela tem com as artes gráficas processos comuns e fins diferentes. O objetivo essencial das produções de arte gráfica é o conhecimento do mundo pela imagem artística, para fins de influência ativa sôbre êle; o objetivo essencial da escrita é a transmissão da linguagem. A essa diferença de fins corresponde uma diferença no caráter mesmo dos meios, embora semelhantes na aparência; os meios de arte são imagens artísticas concretas; os meios de escrita são sempre representações e sinais mais ou menos convencionais, servindo para a transmissão de elementos da linguagem humana. (...)

Finalmente, à medida que se desenvolvia, a escrita se distanciava cada vez mais da arte gráfica e se tornava cada vez mais apta à transmissão da linguagem articulada. Assim, na escrita alfabética contemporânea, o sinal gráfico — a letra — não tem mais nenhum caráter figurativo e serve de sinal gráfico puramente convencional do elemento mais simples da linguagem articulada — o som isolado (ou fonema). (ISTRINE: *Relações,* págs. 36/37.)

Forma e língua E nessa paradoxal reivindicação: criar, em nome do orgulho nacional, sua própria literatura numa língua estrangeira quase morta, reflete de maneira original uma contradição do humanismo: a contradição entre a forma, copiada da Antiguidade, eivada do costume antigo, e o conteúdo, nacional, contemporâneo. (COGAN: — BERNSTEIN: *Língua,* pág. 13.)

Língua e nação Assim, o bilingüismo se havia estabelecido, na literatura humanista, o que prolongava, sob forma nova e em grau superior, o bilingüismo da

Idade Média; êsse movimento seguia através do processo de formação de uma língua nacional única, a partir do falar da Ilha-de-França, misturado de dialetos locais, processo que refletia, no domínio da língua, a formação de um estado nacional único, a partir de uma multidão de principados feudais. "No mundo inteiro — escrevia Lênin — a época da vitória definitiva do capitalismo sôbre o feudalismo foi acompanhada de movimentos nacionais. A base econômica dêsses movimentos estava em que, para uma vitória completa da produção mercantil, era necessário que a burguesia conquistasse o mercado interno; era necessário que se unissem em Estado os territórios em que a população falava a mesma língua, e que fôsse afastado qualquer obstáculo de natureza a entravar o desenvolvimento dessa língua e sua consagração por uma literatura". (LÊNIN: "Do direito das nações de dispor delas mesmas, in *Obras Escolhidas,* Moscou, 1948, pág. 672, I) (*Idem,* pág. 14)

Poesia e linguagem O papel específico da linguagem é, assim, pôsto em causa: no curso da evolução da poesia, desde três quartos de século, as palavras têm cada vez menos valor expressivo e cada vez mais valor criador. A linguagem poética não tem que imitar a natureza ou explicar, à maneira de um discurso ou de uma narrativa, mas fazer surgir uma realidade nova. As palavras cessam de ser sòmente sinais para participar das próprias coisas. "A linguagem não é mais um meio, é um ser", dizia Jacques Rivière, em seu estudo sôbre o movimento Dada. (GARAUDY: *Réalisme,* pág. 142.)

Linguagem e alienação Seu reinado é o da linguagem. Mas a linguagem é modelada no mundo do ter, e o mundo do ser pode sòmente indicá-la ou fazer-lhe alusão. Não pode mostrá-la, nem dizê-la. Não saindo da alienação, Kafka estima que o mundo sensível e o mundo da alienação estão unidos. A linguagem é cativa dêle: "A linguagem, para exprimir o que está fora do mundo sensível, não pode sempre ser empregada, senão de maneira alusiva, jamais de maneira analógica, porque, conforme o mundo sensível, não concerne senão à propriedade e suas relações." (*Idem,* pág. 238.)

Linguagem e magia O poeta sente repugnância pela palavra que passa de mão em mão qual uma moeda de cobre e, de repente, ouve tinir no chão um metal puro (não mais a moeda cunhada), um som cuja ressonância provoca associações há muito enterradas e perdidas na escória da linguagem cotidiana. No poema, a palavra não tem apenas a sua significação objetiva como também uma significação mais profunda e, em certo sentido, mágica. A emoção do homem primitivo que recriava um objeto e adquiria poder sôbre êle nomeando-o, subsiste, implícita, na poesia. Muitas palavras, num poema, aparecem como brotadas diretamente da "fonte" e produzem efeito semelhante ao que produziriam se estivessem sendo ditas pela primeira vez, aqui e agora, neste contexto particular e com êste determinado significado. Elas — as palavras — se apresentam como que limpas, jovens, como se um pedaço de realidade oculta sòmente agora tivesse chegado a se cristalizar nelas. (...) Todo poeta experimenta o desejo de criar uma linguagem completamente nova, capaz de expressão direta, ou o desejo de retornar à "fonte", ao ventre de antiga linguagem cheia de viço e de fôrça mágica. (...) Expressar a experiência subjetiva em linguagem tão subjetiva que tôdas as convenções sejam destruídas e tôda comunicação com outrem se torne impossível é coisa que contraria a própria função da poesia. Mesmo a virtualmente inexprimível experiência de um homem é experiência humana e, por conseguinte, ainda que no seu máximo grau de subjetividade, é experiência social. (E, sem dúvida, o extremo isolamento típico dos artistas contemporâneos é experiência comum a diversas pessoas). O poeta é o descobridor da experiência; através dêle, outros aprendem a reconhecê-la como experiências também dêles e, por meio da expressão que ela afinal encontrou, chegam a assimilá-la. (FISCHER: *Arte,* págs. 191/192.)

Burguesia e Arte

Burguesia e renascença Depois do Século XIV, digamos: depois de Giotto, a pintura orientou-se, deliberadamente, para a conquista da realidade, entendendo por realidade o que a burguesia, então em pleno avanço, aceitava por tal, isto é, o lugar de seus negócios e de suas emprêsas e a definição matemática que delas lhe davam as ciências. Essa tomada de posse do mundo pela burguesia ascensional, em todos os países em que, sucessivamente, esta classe triunfava, notadamente na Itália, desde Giotto, e na Holanda, a partir dos Van Eyck, por todos os países da Europa ocidental em que essa influência se estendeu, se caracterizou, em pintura, por um inventário do mundo exterior cada vez mais minucioso e racionalmente ordenado. (GARAUDY: *Réalisme*, pág. 37)

Burguesia e humanismo De Werther a Wilhelm Meister, e de Prometeu a Fausto, a obra de Goethe ilustra essa tragédia do humanismo burguês, o conflito insolúvel entre o grande sonho do desenvolvimento livre e universal da pessoa e a própria sociedade burguesa: expansão harmoniosa do homem e cooperação harmoniosa entre os homens chocam-se à própria lei do regime, com seus antagonismos de classe, a selva de suas concorrências, a mortal divisão do trabalho que daí decorre, a exploração e a opressão da multidão. A tomada de consciência dessa contradição, insolúvel no quadro do regime, deu sua trágica grandeza ao realismo de Balzac e de Stendhal. A tentativa de escapar a essa contradição, pela criação de um mundo complementar, caracterizou o romantismo, dos *Devaneios* de Rousseau até o surrealismo. (GARAUDY: *Réalisme*, pág. 124.)

Burguesia e aliança Quando a burguesia lutava ainda para desembaraçar-se do jugo da nobreza e do alto-clero, isto é, quando era uma classe revolucionária, era seguida por tôda a massa trabalhadora que com ela formava um só "terceiro Estado". Os ideólogos avançados da burguesia estavam, então, como ideólogos de "tôda a nação com exceção dos privilegiados", ao mesmo tempo. Em outros têrmos, as possibilidades dessa aproximação entre os homens, que favorecia a obra dos artistas que partilhavam dos pontos de vista da burguesia, eram relativamente muito grandes. Mas quando os interêsses da burguesia deixaram de coincidir com os da massa trabalhadora inteira, e sobretudo quando entraram em conflito com os do proletariado, aquelas possibilidades foram muito diminuídas. (PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 119.)

Deformação da cultura Em regra geral, os românticos que combatiam a vulgaridade burguesa mostravam-se hostis aos sistemas socialistas, proclamando a necessidade de reformas sociais. Os românticos queriam modificar os costumes da sociedade sem mudar em nada sua estrutura social — o que é, evidentemente, impossível. Assim, a revolta dos românticos contra o "burguês"

teve, ela própria, poucas conseqüências práticas, quanto teve o desprêzo das rapôsas de Iena e Gottingen para os filistinos. (...) Um dos mais notáveis entre êles pelo seu valor científico, Ernest Renan, em sua *Reforma Intelectual e Moral*, reclama um govêrno forte "que — escrevia — force os bons rústicos a realizar nossa parte do trabalho enquanto especulamos". (...) Em filosofia, assistiu-se ao reforçamento mais e mais de uma ação idealista cuja essência estava na tendência conservadora em conciliar as mais recentes descobertas das ciências naturais com as velhas tradições religiosas ou, mais exatamente, o oratório com o laboratório. (...) Êste método estava estreitamente ligado à concepção materialista que Marx havia chamado *materialismo naturalista* e que não compreende que as ações, as tendências, os gostos e os hábitos de espírito do homem *social* não podem ser suficientemente explicados pela *fisiologia* ou pela *patologia*, porque são determinados pelas *relações sociais*. Os artistas fiéis a êsse método podiam estudar e representar seus "mastodontes" e seus "crocodilos" enquanto indivíduos, mas não como membros de um grande conjunto. (...) A tendência à arte pela arte nasce e se afirma onde existe desacôrdo sem saída entre os artistas e o meio social que os cerca. (...) Quando uma classe vive da exploração de outra classe que lhe é inferior na escala econômica, e quando essa classe atingiu posição absolutamente dominante na sociedade, então *ir adiante* significa para ela *descer*. Esta a explicação do fenômeno, à primeira vista incompreensível e mesmo incrível: nos países econômicamente atrasados, a ideologia das classes dominantes é, freqüentemente, muito mais elevada que nos países mais avançados. (PLEKHANOV: *L'Art*, páginas 112/118.)

Burguesia e drama A simplicidade e a naturalidade cedem lugar à busca e à afetação, os costumes tornam-se afeminados, tudo isso se reflete no drama. Seu domínio se restringe, o drama torna-se monótono. Eis porque a poesia dramática não se expande, entre os povos modernos, senão onde, graças ao concurso feliz de circunstân-

cias, a afetação, que domina sempre nas classes superiores, não teve ainda tempo de exercer nela sua influência nefasta, e onde as classes superiores não romperam ainda completamente seus laços com o povo e conservam ainda os gostos e as necessidades estéticas que lhe são comuns. É, precisamente, tal concurso de circunstâncias que se constata, na Inglaterra, sob o reinado de Elisabeth, época em que o fim das perturbações e uma ascensão do bem-estar popular dão, por outro lado, poderoso impulso às fôrças morais e intelectuais da nação. Já então acumulava-se a formidável energia que se manifestou mais tarde no movimento revolucionário, mas essa energia não se manifestava ainda senão de forma pacífica. Shakespeare expressou-a, em seus dramas. (...) Travou-se nova luta, na qual a alta burguesia foi obrigada a manter-se na defensiva. Sabe-se que as posições defensivas não contribuem para desenvolver o amor da verdade nas classes e camadas sociais reduzidas a se defender. "Ver entre seus próprios concidadãos como entre seus inimigos, considerar seu próprio povo como seu adversário e fazer-lhe guerra, escondendo e dissimulando sua hostilidade sob véus mais ou menos artificiais" é dizer para sempre adeus a todos os impulsos generosos, é amar o útil e não o verdadeiro, é definir o bem segundo a fórmula que um selvagem deu, diz-se, a um missionário: "O bem é quando furto alguma coisa a alguém; o mal é quando sou furtado". Os doutos representantes da burguesia francesa, em seus estudos sôbre as questões sociais, puseram-se a bordar, longamente, sôbre o tema de que as orelhas não se estendessem mais alto do que a testa e que os pobres não fariam prova de alta moralidade se não esquecessem sua desagradável situação e deixassem enriquecer tranqüilamente os que o destino dera a possibilidade de enriquecer. (...) Em seus estudos de história da arte, não cessaram de repetir que a arte é o reflexo das necessidades e dos gostos sociais; mas acontecia raramente, daí por diante, lembrarem-se que a sociedade compõe-se de classes diferentes, cujas necessidades e gostos mudam, necessàriamente, em consonância com as modificações nas relações sociais. (PLEKHANOV: *L'Art*, págs. 208/210.)

Burguesia e simbolismo

Há dois caminhos pelos quais o pensamento pode transpor os limites de uma realidade dada, porque estamos sempre diante de uma realidade dada: o primeiro é o caminho dos *símbolos*, que nos levam ao reino da abstração; o segundo é o próprio caminho que a realidade segue — a realidade de *hoje*, que desenvolve, por suas próprias fôrças, seu próprio conteúdo, para transpor os seus limites, ultrapassar-se e lançar os fundamentos da *realidade futura*. A história da literatura mostra que o pensamento humano transpõe os limites de uma realidade dada tanto por um como por outro dêsses caminhos. Franqueia-os pelo primeiro quando não sabe extrair o sentido da realidade dada e, em conseqüência, é incapaz de determinar a *direção de seu desenvolvimento;* escolhe o segundo caminho quando consegue resolver êsse problema, por vêzes muito difícil, até insolúvel, e que, segundo a bela expressão de Hegel, está em condições de pronunciar *as palavras mágicas que evocam a imagem do futuro*. Mas a capacidade de pronunciar estas "palavras mágicas" é sinal de fôrça, a incapacidade de as pronunciar, sinal de impotência. E quando a arte de uma sociedade dada acusa tendência para o simbolismo é prova evidente de que o pensamento dessa sociedade — ou o pensamento da classe social que a caracteriza — não sabe penetrar o sentido profundo do desenvolvimento social que se processa diante dela. O simbolismo é uma espécie de certificado de indigência. Um pensamento armado da compreensão da realidade não tem necessidade alguma de se charfurdar no deserto do simbolismo. (...) Tal a psicologia dos "meios intelectuais" da burguesia de nosso tempo, *psicologia* que se explica, como vimos, pela *sociologia*. Esta psicologia marcou tôda a *arte* contemporânea. É preciso procurar nisso a razão do vasto sucesso atual do simbolismo. A confusão inevitável das imagens artísticas criadas pelos simbolistas corresponde ao vazio inevitável das aspirações — inteiramente impotentes, na prática — nascidas nos "meios intelectuais" da sociedade contemporânea. Êstes meios, na hora em que estão mais descontentes com a realidade circundante, não conseguem elevar-se à sua *negação revolucionária*. (PLEKHANOV: *L'Art*, págs. 265/273.)

Burguesia e filosofia

Cada uma dessas épocas corresponde a uma certa fase do desenvolvimento da burguesia. As inclinações e os gostos de uma classe dependem, portanto, do grau de seu desenvolvimento e ainda mais da posição que ela assume em relação à classe superior, posição que é determinada pelo referido grau de desenvolvimento. (...) "A filosofia que se escolhe — diz Fichte — depende da espécie de homem que se é." Não é isso igualmente válido para tôda a sociedade ou, mais exatamente, para tôda classe social dada? Não temos o direito de dizer, com a mesma convicção: o gênero das convicções filosóficas de uma sociedade ou de uma classe social depende do gênero de sociedade ou de classe que elas são? Certo, não é possível esquecer que se as idéias dominantes em uma classe, em determinada época, são — quanto ao seu *conteúdo* — determinadas pelas situação social dessa classe, elas dependem estreitamente — quanto à sua *forma* — das idéias dominantes na época precedente, na mesma classe ou nas classes superiores. Em todos os domínios ideológicos, a tradição é uma grande fôrça conservadora. (PLEKHANOV: *Essais*, págs. 170/171.)

Arte e alienação

Em seus *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*, redigidos em Paris, em 1844, no curso dêsse ano tão importante para a evolução de seu pensamento, Marx considera a criação artística como tentativa de superar e de vencer a alienação. Para Marx, o artista obedece a uma necessidade interior, que o leva a se realizar num objeto sensível. Êste objeto é produto de um trabalho material. Mas enquanto os outros produtos do trabalho permanecem submetidos ao esfacelamento, à alienação, o artista tenta, pela sua obra, conquistar a plenitude, ultrapassar os limites que lhe impõe a alienação social e expressar "a totalidade das manifestações da vida", nas condições históricas dadas e que êle não pode, evidentemente, abolir. (FRÉVILLE, in PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 49.)

Burguesia e ideologia

Tiersot constata de modo superficial — isto é, idealista — o fato da burguesia da época não compreender grande parte das aspirações

e dos sentimentos que, na literatura e na arte, animavam então os seus próprios ideólogos. Semelhante desacôrdo entre os ideólogos e a classe de que êles expressam o gôsto e as tendências não é coisa rara na história. Êsse desacôrdo explica muitas particularidades, no desenvolvimento intelectual da humanidade. No caso, provocou, entre outras, a atitude desprezadora da "elite refinada" em relação aos burgueses "obtusos", atitude que, até aos nossos dias, induz a êrro as pessoas ingênuas e as torna decididamente incapazes de compreender o caráter arquiburguês do romantismo. Mas, aqui como alhures, a origem e o caráter de tal desacôrdo não podem ser explicados, em última análise, que pela situação econômica da classe social no meio da qual êsse desacôrdo se manifesta. Aqui, como em tudo, só o ser lança luz sôbre os "segredos" do pensar. (FRÉVILLE, in PLÉKHANOV: *L'Art*, pág. 76.)

Humanismo e capitalismo

Na evolução da sociedade dividida em classes, a forma capitalista de produção é, indubitàvelmente, a etapa econômica mais elevada. Mas, para Marx, é duvidoso, entretanto, que essa forma de produção seja, pela sua própria essência, propícia ao florescimento da literatura e da arte (...) Ora, a *humanitas*, isto é, o estudo apaixonado da substância humana do homem, penetra na essência de tôda literatura e de tôda verdadeira arte; não basta, para que se seja chamado humanista, que se estude com paixão o homem, a verdadeira essência da substância humana, mas deve-se, ao mesmo tempo, defender a integridade do homem contra tôda tendência que a ataca, humilha, deforma. E porque tôdas essas tendências (sobretudo, naturalmente, a opressão e a exploração do homem pelo homem) não assumem em nenhuma sociedade forma tão inumana como na sociedade capitalista... todo verdadeiro artista ou escritor é adversário instintivo de tais deformações do princípio humanístico, independente do grau de consciência com que se dá conta de tudo isso. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 31/33.)

Humanismo e relações materiais

Mas, sobretudo, a concepção marxista da história está em situação de compreender que a verdadeira e mais profunda lesão do princípio humano, o desmembramento e a mutilação da integridade do homem, não é senão conseqüência necessária da estrutura econômica, material, da sociedade. A divisão do trabalho da sociedade de classes, a separação entre a cidade e o campo, entre trabalho físico e espiritual, a exploração e opressão do homem por obra do homem; a divisão do trabalho peculiar à ordenação capitalista da produção leva à desfiguração e amesquinhamento do homem: todos êsses processos são processos econômicos, materiais. (LUKÁCS: *Crítica*, pág. 53.)

Economia e sociologia

Comecemos com a nova ciência da época de decadência: a sociologia. Esta surgiu como ciência autônoma porque os ideólogos burgueses queriam estudar as leis e a história do desenvolvimento social *separando-o da economia*. A tendência objetivamente apologética dessa orientação não deixa margem a dúvidas. Depois do aparecimento da economia marxista, teria sido impossível ignorar a luta de classe como fato fundamental do desenvolvimento social, uma vez que se fôsse estudar as relações sociais sob o ângulo da economia. Para fugir a essa necessidade, surgiu a sociologia como ciência autônoma, e quanto mais ela elaborou o seu método particular tanto mais formalista se tornou, tanto mais substituiu, à pesquisa das reais conexões causais na vida social, análises formalísticas e variados raciocínios analogísticos. (LUKÁCS: *Crítica*, pág. 166.)

A ciência da literatura

Uma das teorias mais importantes e difundidas foi a de que a literatura seria uma espécie de ciência. Surgiu ao influxo do positivismo; paralelamente — o que não é ponto casual — ao surgir da sociologia moderna, separada, metodològicamente, da economia. Esta concepção "científica" da vida social, que via no homem um produto mecânico do ambiente e da hereditariedade, trabalhava fora da literatura, em virtude de

seu mecanicismo, mesmo os conflitos mais profundos da vida social. Os quais eram por ela desprezados, como excessos românticos de índole estreitamente individual, que rebaixavam a dignidade da literatura, elevada a ciência objetiva. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 197/198.)

As razões do simbolismo

Êste simbolismo é o meio artístico para conciliar, ao menos aparentemente, o inconciliável, para recobrir artificialmente a contradição tornada insolúvel na vida — contradição incompreendida, vista de modo deformado e interpretada de modo ainda mais deformado. Mesmo num realista tão notável como Ibsen, pode-se distinguir claramente como o simbolismo não tinha de fato representado superação das contradições artísticas da tendência realista, ao fim do Século XIX, mas permaneceu, ao contrário, como expressão literária do fato que os escritores não se decidiam a enfrentar aquela contradição no seu plano humano, nem no ideológico e artístico; êles refugiaram-se, simplesmente, no simbolismo, que não é solução das contradições daquele realismo, mas antes significa a perpetuação dessas contradições em nível artístico inferior, mais distante da compreensão da realidade. (LUKÁCS: *Crítica*, pág. 212)

Teatro e capitalismo

Mas o que vem representado em tôda essa luta, em todos êsses conflitos, direta ou indiretamente ligados ao teatro? A sorte do teatro no capitalismo: a universal e completa dependência do teatro do capital e do jornalismo que, por sua vez, depende do capital; as relações entre teatro e literatura, entre jornalismo e literatura; o caráter capitalista na relação da vida das atrizes com a prostituição ostensiva ou velada. (LUKÁCS: *Crítica*, pág. 279)

Burguesia e apologética

O ingresso na nova fase do desenvolvimento capitalista, caracterizada por Marx com as palavras antes citadas, cria novas relações entre os homens e, assim, novos conteúdos, novas formas, no-

vos problemas de composição ainda para a literatura. Mas reconhecer, històricamente, o caráter necessário e progressista do desenvolvimento capitalista não significa fechar os olhos diante das fatais conseqüências que dêle derivam para a arte e para a teoria artística. A ideologia burguesa da época clássica cede lugar à vulgar apologética. O centro de gravidade da luta de classes se desloca da destruição do feudalismo à luta entre burguesia e proletariado. (LUKÁCS: *Crítica*, pág. 239.)

Capitalismo e banalidade Não obstante os contínuos contra-ataques da "arte abstrata", esta linha evolutiva não muda. Pois que a universalidade abstrata é sempre integrada de elementos grosseiramente empíricos, cotidianos e casuais. Há, assim, plena razão em afirmar, a propósito das diversas correntes literárias da burguesia hodierna, que tôdas as suas várias medidas de expressão — que podem até ser manejadas com notável habilidade técnica — servem apenas para representar os fenômenos superficiais da vida cotidiana na sociedade capitalista, tornando-os ainda mais cotidianos, casuais e arbitrários do que o são em realidade. (...) Esta antítese assinala o ponto em que o culto exclusivo da impressão vista suprime por si mesmo a possibilidade de rever o que está representado na obra literária. A excessiva adesão à superfície da vida, a equivalência colocada entre questões superficiais imediatamente percebidas e a própria realidade subtraem à literatura pròpriamente as condições indispensáveis para que o seu conteúdo possa ser revisto. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 364/365.)

Capitalismo e crítica A moderna sociologia burguesa surge na mesma época e é conseqüência imediata disso. Ela implica no isolamento "especialístico" da sociedade, em sentido estrito, na sua "emancipação" dos vínculos que a uniam à história e à economia, o seu desvio para abstrações exaustas e estranhas à realidade. (...) Quando tais críticos, em busca de coerência, fazem uma tentativa de

superar, nos pressupostos teóricos, êsse dualismo, surge uma espécie de ecletismo à frente: os cânones técnicos de certas correntes da moda vêm ligar-se, com brilhante superficialidade, a algum fragmento de filosofia no auge naquele momento, e aspectos efêmeros da técnica literária apresentam-se como princípios fundamentais da arte. Com isso, atingimos a um pecado original da crítica burguesa moderna: ela está privada de historicismo, e não importa que tal deficiência se manifeste em forma de anti-historicismo professado abertamente ou de alambicado pseudo-historicismo. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 438/441.)

Impasse da burguesia A contradição fundamental da sociedade capitalista, contradição entre a produção social e a apropriação privada, torna as fôrças sociais reais sempre mais fechadas e mais difíceis de compreender pelo escritor burguês: na superfície, não se vê senão acontecimentos e destinos puramente individuais, de maneira imediata, puramente privados as fôrças sociais que intervêm nesses destinos privados e os determinam em última instância assumem, para o observador burguês, forma cada vez mais abstrata e cada vez mais enigmática. Mais a economia capitalista se desenvolve, mais as formas da superestrutura (sobretudo o Estado) assumem aspectos etéreos, elevados acima da vida real dos indivíduos, e mais o lado cidadão do homem burguês torna-se abstração vazia. De outro lado, paralelamente a isso, o burguês aparece cada vez mais como "monada" isolada; menos a realidade social objetiva corresponde a essa aparência, mais esta última se acentua. As tendências apologéticas da ideologia burguesa utilizam naturalmente tais contradições para os seus fins, para esconder as contradições do capitalismo, e influenciam mesmo pensadores que, subjetivamente, estariam em condições de abordar, honestamente, os problemas da vida. Como se torna cada vez mais difícil a consciência burguesa encontrar a relação real entre a aparência e a essência da vida social (e, em conseqüência, de exprimi-la) o processo de criação artística da literatura burguesa deve polarizar-se cada vez mais para êsses dois falsos extremos. (LUKÁCS: *Goethe*, pág. 130.)

A corrupção da poesia Balzac pinta, com extraordinária firmeza e calor, o nôvo tipo, caracterìsticamente burguês, do poeta: o tipo do poeta que é a harpa eólia dos vários ventos e das várias tempestades da humanidade, um feixe de nervos, lábil, desorientado, hipersensível. (...) O contraste íntimo entre o talento poético e a fraqueza humana de Luciano reduz êste a um balão nas mãos de tôdas as tendências poéticas e literárias que estão a serviço do capitalismo. E esta miscelânea de fraqueza e de ambição, a mistura da aspiração à pureza e a uma vida proba e honesta com uma ambição desmedida e desorientada e com uma refinada e hipersensível avidez de recompensas: é isto que torna possível seja a brilhante carreira de Luciano, seja a sua rápida prostituição e, finalmente, a sua vergonhosa derrota. (LUKÁCS: *Saggi*, pág. 75.)

Burguesia e amor "O homem suporta os terremotos, a epidemia, o horror da doença, todos os tormentos da alma, mas aquela que foi, é e será a tragédia mais profunda de todos os tempos é a tragédia da alcova". (Tolstói). (...) Os quadros que êle, na sua velhice, pintou da "tragédia do leito", podem ser a expressão de sua concepção ascética do mundo apenas, mas nos seus trechos verdadeiramente artísticos escapa do plano abstrato e dogmático para apresentar os horrores "capitalistas" do amor burguês moderno, do matrimônio e da prostituição, dupla exploração da mulher. (LUKÁCS: *Saggi*, pág. 220.)

Monopólio da arte Tolstói formula a pergunta: quem faz a arte e para quem? Sua resposta é esta: a arte é elaborada para os parasitas da classe dirigente. A imensa massa do povo trabalhador ignora totalmente a existência da arte, e não a sente e nem dela se aproxima com os seus sentimentos. E Tolstói descreve, repetidamente, com realismo drástico e irônico, como os refinados expedientes da arte são criados por pessoas que constituem os trabalhadores explorados pela classe dirigente e para os quais a atividade artística é trabalho não menos humilhante que

qualquer outro que serve para satisfazer outras exigências da classe dirigente. (LUKÁCS: *Saggi*, págs. 258/259.)

Pobreza da arte Nos tempos atuais, a arte se tornou artigo voluptuário, destinado aos ociosos parasitas. A atividade artística, por sua vez, tornou-se profissão particular, destinada a satisfazer aquelas exigências voluptuárias. Com acentuada agudeza, Tolstói aponta as conseqüências mais deletérias sempre que dessa profissionalização deriva para a arte: o vazio virtuosismo da forma, a elaboração de detalhes inúteis que não exprimem o essencial, a imitação fotográfica dos fenômenos superficiais da vida, a ausência de senso para os seus grandes problemas. Assim, o conteúdo da arte se empobrece. (...) Mas os sentimentos nascem sobretudo do desejo de divertimento... são, entretanto, pouco numerosos, são de há muito observados e descritos. Os sentimentos dos poderosos e dos ricos, que ignoram o trabalho pelo pão de cada dia, são muito mais pobres, muito mais insignificantes e limitados que os sentimentos do povo trabalhador. Os estetas do nosso meio acreditam normalmente no contrário. (LUKÁCS: *Saggi*, pág. 260.)

Capitalismo e contradição É indubitável que a "marca de classe" é elemento organizador importante e decisivo da "psicologia" e define mais ou menos o tom da palavra humana e da ação humana. "Entre os muros da prisão, entre as condições de vida inaturais do capitalismo, o indivíduo é constrangido a reduzir-se a uma formiga obediente do próprio formigueiro: esta é a parte a que o condena a família, a escola, a igreja, os superiores, com a sua pressão incessante; o instinto de conservação o induz a submeter-se à lei e à vida cotidiana. Mas a concorrência no formigueiro é tão grande, o caos social da sociedade burguesa cresce tão depressa que o próprio instinto de conservação, que reduz o homem a um servo obediente do capitalismo, acaba por entrar em dramático conflito com o sinal distintivo de classe". (GÓRKI) (LUKÁCS: *Saggi*, pág. 293.)

Capitalismo e insegurança A êsse propósito, a evolução do romance policial é ainda mais significativa. As primeiras obras dêsse gênero, as, por exemplos, de um Conan Doyle, repousavam numa ideologia da segurança; elas destacam a onisciência dos personagens encarregados de defender a vida burguesa; a atmosfera dos romances atuais é, ao contrário, a do mêdo, do perigo rodeando, de modo constante, uma vida que parece protegida e que não pode escapar-lhe, entretanto, senão por um acaso feliz. (LUKÁCS: *Réalisme*, pág. 87.)

Burguesia e alienação No plano subjetivo, as tendências que vimos de assinalar reforçam-se ainda. Repetimos, mais uma vez: nesse plano, tôda estagnação está excluída; desde que o movimento para o progresso se detém, é um movimento inverso que aparece, sobretudo nos períodos turbulentos e decisivos. Assinalamos já a contradição dialética que caracteriza a reação dos intelectuais burgueses, diante da ascensão e do desenvolvimento do socialismo. Acrescentamos que se um escritor adota posição puramente negativa em relação aos fatos históricos, arrisca-se, igualmente, a perder todo contato com o real, a tornar completamente abstrata uma perspectiva que não se liga senão ao passado e não tem mais laços com o presente, a tornar-se, assim, no próprio plano da arte, impotente para ordenar a matéria social e humana que sua própria vida lhe fornece. À medida que esta falha se alarga e se aprofunda, a arte criadora não pode mais atender que a um universo cada vez menos enraizado, e esta alienação ganha, a pouco e pouco, as zonas mesmas em que o escritor se sentia antes mais à vontade. Sob êste aspecto, a emigração dita interior é a mais desfavorecida, porque à alienação interna ela junta, muitas vêzes, uma adaptação exterior, o que acarreta uma contradição de que, em geral, não pode sair senão pelos meios que destacam a hipocrisia ou o cinismo. (LUKÁCS: *Réalisme*, págs. 209/210.)

INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA
UNICAMP

Capitalismo e arte O capitalismo não é, em sua essência, fôrça social propícia à arte, disposta a promover a arte. Na medida em que o capitalista necessita da arte de algum modo, precisa dela como embelezamento de sua vida privada ou apenas como bom investimento. Por outro lado, é verdade que o capitalismo libertou para a produção artística fôrças tão poderosas como para a produção econômica. Deu origem a novos sentimentos, novas idéias, e proporcionou aos artistas novos meios para expressá-las. Já não era possível manter-se em rígida observância aos estilos fixos ou de lenta evolução; haviam sido superadas as limitações regionais em que costumam formar-se tais estilos e a arte se desenvolvia em espaço de crescente extensão e em tempo acelerado. Dêsse modo, ao mesmo tempo que o capitalismo era bàsicamente hostil à arte, favorecia o seu desenvolvimento, ensejando a produção de grande quantidade de trabalhos, multifacetados, expressivos e originais. (FISCHER: *Arte*, pág. 61.)

Capitalismo e classicismo A arte acadêmica é o classicismo que se esvaziou. É o desperdício de velhas formas cujo conteúdo há muito se exauriu. Com seu grosseiro idealismo, com a sua lacrimejante sentimentalidade, com as emoções falsas que provoca pela exibição artificiosa de um seio ou de uma perna feminina, a arte acadêmica foi um dos produtos mais repelentes do mundo burguês em processo de desintegração. Compunha-se de mentiras, de frases ôcas e de hipócrita invocação das tradições clássicas e renascentistas, transplantando-as para um contexto no qual a sua respeitabilidade é prostituída pela franca comercialização. O academicismo, de resto, não se encontra apenas na arte, mas em tôda parte: no político reacionário que blasona sôbre "liberdade, igualdade e fraternidade" domingo à tarde, usando a bandeira tricolor da Revolução como guardanapo para cobrir o estômago, êle só difere no grau de crueza de impudência do academicismo do pintor que rouba as formas e tons do classicismo a fim de empulhar o público, mistificando-o quanto à natureza do mundo em que vive. (FISCHER: *Arte*, pág. 84.)

Burguesia e reação Só muito mais tarde, depois do caso Dreyfus e do seu magnífico *J'Accuse*, é que a atitude de Zola mudou, de maneira que pôde dizer, antecipando doutrina básica do realismo socialista: "A pormenorizada investigação da realidade de hoje deve ser seguida de um olhar para o desenvolvimento de amanhã". Sòmente então, reconhecendo a necessidade do socialismo, afinal, é que escreveu em seu caderno de notas: "A burguesia está traindo o seu passado revolucionário a fim de proteger os seus privilégios capitalistas e manter-se como classe dominante. Tendo tomado o poder, ela não quer cedê-lo ao povo. Dêsse modo, a burguesia tornar-se-á, gradualmente, fossilizada. Está-se tornando a aliada da reação, do clericalismo e do militarismo. Devo repetir, enfàticamente, que a burguesia está superada: caminha para a reação a fim de conservar o seu poder e a sua riqueza. Tôda esperança reside nas fôrças de amanhã, que estão com o povo." (FISCHER: *Arte*, pág. 91.)

O reinado da confusão Hoje em dia, tornou-se moda internacional procurar escrever na "linguagem das primeiras palavras" e, depois de rápida olhada em Heidegger, falar na "imagem súbita que se vê pela primeira vez e jamais se esquece". Em meio à confusão dêsses pronunciamentos, há um refrão que se repete: o de que é o "ser" e não o "fazer" que tem importância. "Os acontecimentos — disse Gertrude Stein, numa conferência — perderam o seu interêsse para o povo; o povo está interessado é na existência". O *fazer* é dinâmico, o *ser* é estático. Os que optam pelo "ser" em lugar do "fazer", os que optam pelo mito em lugar de representação da realidade social passível de mudança, fazem-no, freqüentemetne, sem consciência de o estarem fazendo, movidos pelo mêdo da revolução social. "Precisamente porque as coisas estão como estão — disse Brecht — elas assim não continuarão". O mítico "ser" é invocado exatamente com a finalidade de negar essa verdade. (FISCHER: *Arte*, pág. 112.)

Burguesia e Estupidez O que é alarmante no mundo capitalista não é a *serial music* nem o "anti-romance": o perigo real e terrível reside nas produções — produções muito concretas, terra-a-terra, "realistas" se quiserem — de filmes imbecilizantes, estórias em quadrinhos idiotizadoras, mercadorias voltadas para a promoção da brutalidade, o vício e o crime. O anticomunismo não usa métodos "abstratos". A guerra não é preparada com obras de arte sutis, mas com uma dieta ideológica de feijão e arroz. (FISCHER: *Arte*, pág. 235.)

O perigo das idéias São estas coisas, aliás, que a burguesia compreende muito bem: ela conhece o pêso prático das ideologias e dá a maior importância a não estar ausente dêsse campo de batalha, mas... Mas recusando-se ferozmente a abri-lo. Mas negando-o. Porque reconhece a função *histórica* das idéias, reconhece, ao mesmo tempo, sua relatividade e disso é feita a sua pretensão, que é a de fazer considerar seu reino, sua ideologia, seus valôres, suas idéias e seus gostos como eternos e por si mesmos justificados. Utiliza, também, com astúcia e cuidado, a função social da arte, na prática, mas nega-a, na teoria. Difunde, também, certas idéias e combate outras, mas entende estabelecer uma espécie de segurança sôbre a arte, afirmando que as idéias não têm lugar nesse domínio. É à crítica, principalmente, que é entregue êsse papel de combater a arte de idéias. É preciso que a arte não diga nada, é preciso que se retorne ao tédio do reinado de Luís XVI e que a maneira de contar seja mais importante do que o que se conta; é preciso, melhor ainda, que não se conte nada. As idéias são perigosas, desde que as idéias da sociedade burguesa se vejam contestadas. A arte da gratuidade abafa essa classe, tão amante da razão em sua origem. Um quadro feito de redondos e quadrados coloridos, pendurado na sala de refeições, não impede a digestão de seu proprietário, provocando nêle desgostantes pensamentos sôbre o curso das coisas, hoje, a crise, o movimento operário: não lhe diz *nada*. A arte de que a burguesia tem necessidade é feita de *silêncio* que não é de recolhimento, mas de coma da inteligência. Ponto morto. (KANAPA: *Situation*, pág. 207.)

Burguesia e romantismo Há, sob a Revolução, uma "estética *sans-culotte*", que se exprime pelas festas públicas, os desfiles de rua, as manifestações de massa. Mas a burguesia, no poder, deixa de se entusiasmar pelos heróis antigos. O pseudoclassicismo, tendo perdido seu tempêro revolucionário, não aparece mais que como um engano sem valor, um conjunto de processos arbitrários e desusados: êle não tem mais necessidade social, desfaz-se diante de um estilo nôvo, que responde ao estado de alma da classe dominante. O Romantismo da época exprime a decepção que se segue a um sonho abortado, a fuga ao real, a melancolia das vastas derrocadas, o triunfo do irracional sôbre o racional, do instinto sôbre o entendimento, do "vazio das paixões" sôbre as reivindicações sociais. Opõe a beleza irreal à realidade abjeta (PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 73.)

Exotismo e misticismo A classe ascendente, quando se impregna da cultura da classe declinante, como foi o caso da burguesia francesa nos Séculos XVII e XVIII, imita no início, opõe-se depois. (...) A arte pela arte, lançada, como desafio, pelos românticos à sociedade burguesa, serve-lhe, na realidade, de *biombo* e de *alibi*. Seus protestos, por veemente que sejam, não têm alcance revolucionário, êles não se prendem aos fundamentos políticos e sociais do regime. Se se afastam da sociedade burguesa é porque acham-na indigna de seu gênio e de sua bela alma. Fogem de seu meio para se refugiarem no passado medieval, no misticismo, nos países exóticos. (FRÉVILLE, in PLÉKHANOV: *L'Art*, págs. 75/76.)

Artista e mercado Nos períodos de expansão, na Antiguidade, na Idade Média, sob a Renascença, a arte se integra na vida pública. A sociedade impõe aos artistas uma ideologia, temas, formas de expressão. O fervor religioso inspira os artistas anônimos, os escultores e os pintores que erguem e ornamentam as catedrais. O artista esgota sua fôrça nos movimentos coletivos, realiza o que é socialmente necessário num dado momento. Sua liberdade de

criação não se acha afetada, mas exaltada. O capitalismo rompeu o contato direto entre o artista e o público. O artista, proclamado livre de pintar ou de escrever a seu gôsto, pinta ou escreve para o mercado. Sua obra é mercadoria mais difícil de circular que os gêneros de primeira necessidade. É preciso satisfazer o mercador de quadros, para que as telas sejam objeto de especulação, ao editor, que lança um livro como um produto farmacêutico, à clientela burguesa, inimiga de tôda originalidade e de tôda obra progressistas. Para viver numa sociedade em que a liberdade significa e assegura o reinado do dinheiro, o produtor intelectual deve submeter-se. (FRÉVILLE: in PLÉKHANOV: *L'Art*, pág. 81.)

Degradação da arte Em todos os filmes norte-americanos e europeus dos anos vinte, é profunda a preocupação pela atração e degradação da vida urbana; a cidade representa a corrupção da sociedade burguesa, a imoralidaed dos ricos, a impotência obscura do pobre. (...) Nos filmes norte-americanos do fim da década de vinte, a imagem do homem não é apenas agressiva, como também frustrada e insegura. A violência constitui o ambiente em que as pessoas se movem, elemento inelutável do meio social. (...) Os problemas de Hollywood refletem e fazem parte de uma crise que envolve a vida cultural e política dos Estados Unidos. A indústria é instável porque tôda a cultura é instável e sofre a crescente contradição entre as necessidades democráticas do povo e os poderosos interêsses dirigidos para a agressão e a guerra. A política de Hollywood mostra-se determinada por êsses interêsses reacionários; a decadência da cinematografia norte-americana é o reflexo da decadência do prestígio dos Estados Unidos, como conseqüência de objetivos e tendências que se refletem no contexto cinematográfico. (LAWSON: *Criação*, págs. 117 e 196.)

Processo de coisificação Ora, as nossas pesquisas sôbre a forma romanesca, no grupo de sociologia literária do Instituto da Universidade de Bruxelas, já nos tinham levado à hipótese de que a forma romanesca é, entre tôdas as formas literárias, a mais imediata e diretamente

vinculada às estruturas econômicas, na acepção estrita do têrmo, às estruturas da troca e da produção para o mercado. Nesta perspectiva, parece-me significativo constatar que, desde 1867 e mesmo desde 1859, quando ninguém pensava ainda nos problemas literários que acabam de ser levantados por Nathalie Sarraute e Robbe-Grillet, Karl Marx, estudando as principais transformações causadas na estrutura da vida social pelo aparecimento e desenvolvimento da economia, situava-as precisamente no plano do par indivíduo-objeto inerte e sublinhava ainda a transferência progressiva do coeficiente de realidade, de autonomia e de atividade do primeiro para o segundo. É o célebre teoria marxiana do *fetichismo da mercadoria* ou, para empregar o têrmo adotado quase unânimemente na literatura marxista, depois dos escritos de Lukàcs, da *coisificação*. (...) Falta indagar, com efeito, como se explica a desfasagem de quase um século que separa a descoberta do fenômeno da coisificação do aparecimento do romance sem personagem. No fundo, a questão que se põe é a seguitne: existirá uma relação inteligível, ou uma homologia entre a história das estruturas coisificadas e a das estruturas romanescas? (GOLDMANN: *Romance*, páginas 175 e 176.)

Arte e preço Assim, todo um conjunto de elementos fundamentais da vida psíquica, tudo o que nas formas sociais pré-capitalistas — e, nas formas futuras será, assim esperamos — constituído pelos sentimentos transindividuais, as relações com os valôres que superam o indivíduo (e isto significa a moral, a estética, a caridade e a fé), desaparece das consciências individuais no setor econômico, cujo pêso e importância crescem dia a dia na vida social, para delegar suas funções a uma propriedade nova dos objetos inertes: o seu preço. (GOLDMANN: *Romance*, pág. 178.)

Universo dos objetos Permitam-me formular aqui uma hipótese, que será necessário controlar por certo número de pesquisas ulteriores. Parece-me que aos dois últimos períodos da história da economia e da coisificação nas sociedades ocidentais correspondem, efetivamente, dois grandes períodos na história das formas romanescas: aquêle que caracterizarei de boa vontade pela dissolução do personagem e no qual se situam obras extremamente importantes, como as de Joyce, Kafka, Musil, *A Náusea*, de Sartre, *O Estrangeiro*, de Camus e, muito provàvelmente, como uma de suas manifestações mais radicais, a obra de Nathalie Sarraute; o segundo, que começa apenas a encontrar sua expressão literária e de que Robbe-Grillet é um dos representantes mais autênticos e mais brilhantes, sendo precisamente aquêle que marca o aparecimento de um universo autônomo de objetos, com sua própria estrutura e suas leis, e através do qual só se pode ainda exprimir, em certa medida, a natureza humana. (GOLDMANN: *Romance*, pág. 180).

Fôrças do atraso A história do cinema na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, assim como no Japão, na Índia e na América Latina, é o relato de um conflito amargo e ainda não solucionado entre as potencialidades da arte e sua utilização para fins lucrativos e propagandísticos. Em todos êsses países encontramos artistas trabalhando fora do âmbito da exploração comercial e que muito contribuíram para a teoria e a prática cinematográficas. Todavia, suas obras têm sido limitadas por condições inadequadas, pela impossibilidade de alcançar um público amplo e pela influência indireta, mas poderosa, das fôrças que controlam a ordem social. (LAWSON: *Criação*, pág. 7.)

Conteúdo e Forma

Subordinação da forma ao conteúdo

A forma estética possui, naturalmente, dentro das definições gerais do materialismo dialético e histórico, a sua peculiaridade própria. Isto se pode formular, sintèticamente, assim: tôda forma estética é a forma de determinado conteúdo. Assim, desde que o desenvolvimento social e a luta de classes criam um conteúdo nôvo (e também novos aspectos para a reprodução do passado na nossa consciência, ainda novas perspectivas para o futuro), a autêntica projeção do nôvo conteúdo no pensamento e na arte, a nova disposição a favor ou contra êsse nôvo conteúdo no pensamento e na arte, não pode deixar de produzir uma renovação da forma artística. De tudo isso resulta que a concepção marxista que apresenta a forma como dependente do conteúdo (do conteúdo das idéias) não corresponde a rebaixamento

mas a elevação de sua importância: as inovações formais verdadeiramente grandes não são problemas de somenos, questões de experiências artísticas, mas — enquanto forma, pròpriamente — projeções e, por conseqüência, estímulos, de mutações significativas, mutações na vida histórica e cultural da humanidade. Só do ponto de vista da prioridade do ser social sôbre a consciência, e do conteúdo das idéias, produto do ser social, sôbre a forma, se pode compreender a importância histórica universal das grandes inovações formais, seja quando se trata do aparecimento de novos gêneros literários, como o romance, seja quando se trata das variações qualitativas no interior do mesmo gênero. (LUKÁCS: *Crítica*, pág. 12 e 13.)

Forma e Meio Para Tolstói, a arte era sempre a comunicação de determinado conteúdo; a forma artística era meio para conquistar o público mediante o conteúdo. (LUKÁCS: *Saggi*, pág. 256.)

Adequação da forma ao conteúdo Quando uma classe declina, sua literatura e sua arte declinam também. A decadência social acarreta a decomposição da cultura, o refinamento conduz à impotência, modas surgem para desaparecer adiante, o individualismo e o misticismo revestem formas novas que, tôdas, exprimem o desgôsto do real, o desejo de evasão, as nevroses da classe agonizante. A classe ascendente, ao contrário, até aí mantida na submissão e na ignorância, afastada deliberadamente da cultura, interessa-se mais pela idéia que pela forma. (...) A forma, em geral, está estreitamente ligada ao conteúdo. Há épocas, sem dúvida, em que dêle se separa mais ou menos. São épocas excepcionais. Em tais épocas, ou a forma se atrasa em relação ao conteúdo, ou o conteúdo se atrasa em relação à forma. Mas é preciso lembrar que o conteúdo se atrasa em relação à forma não quando a literatura começa sòmente a se desenvolver, mas quando ela declina, muitas vêzes em conseqüência do declínio da classe ou da camada social de que ela exprime os gostos e as aspirações. Exemplos: a arte decadente, o futurismo e outros

semelhantes fenômenos literários, suscitados hoje pelo declínio espiritual de certas camadas da burguesia. O declínio literário se exprime sempre, entre outros aspectos, pelo fato de que se começa a considerar antes a forma que o conteúdo. Mas o conteúdo é tão estreitamente ligado à forma que a desdém pelo conteúdo leva, finalmente, ao fim da beleza e, depois, ao pesado da forma. Como exemplos, citaria ainda a arte decadente e o futurismo, na literatura, e, sem dúvida, o cubismo, em pintura. Nas épocas de renovação, entretanto, quando a arte e a literatura começam apenas a se desenvolver, ocorre fenômeno absolutamente contrário ao que observamos nas épocas de declínio. Então, não é o conteúdo que se atrasa em relação à forma, mas a forma que se atrasa em relação ao conteúdo. Pode-se citar, como exemplos chocantes, as sátiras de Kantémir. As idéias que elas contêm são tais que algumas conservaram, até à época atual, seu interêsse (as idéias sôbre a educação, por exemplo). Mas, por causa da forma que reveste essas idéias, não se pode hoje ler Kantémir sem grande esfôrço. Depois de Kantémir, a literatura teve de trabalhar muito e longamente para se tornar realmente elegante, isto é, para encontrar uma forma adequada ao conteúdo, que era o seu e que, a cada momento dado, era determinada pelas relações da sociedade russa. (FRÉVILLE, in PLÉKHANO: *L'Art*, pág. 74 e 75)

Teatro e formalismo Quando vamos encenar uma obra clássica, devemos ter tudo isso em mente. Devemos encarar a obra com um olhar nôvo e não nos prender à versão degradada e consagrada que o teatro de uma burguesia em declínio nos apresentou. Não devemos buscar as "inovações" formais, puramente exteriores e estranhas à obra. Precisamos iluminar seu conteúdo ideológico original, extrair sua importância nacional e, portanto, internacional; precisamos estudar a situação histórica da época em que a obra foi escrita, a natureza particular do autor e a perspectiva que adotou. Êsse estudo apresenta algumas dificuldades, das quais já se falou e ainda se falará muito. Não quero me estender sôbre êsse ponto porque ainda desejo me referir a um obstáculo que chamarei a intimidação pelos clássicos. Essa intimidação é conseqüência da

idéia falsa e artificial que se faz dos clássicos. A grandeza das obras clássiacs é grandeza humana e não grandeza formal a ser colocada entre aspas. A interpretação tradicional, durante muito tempo "cultivada" amorosamente pelos teatros de côrte afastou-se cada vez mais dessa grandeza humana nos teatros de uma burguesia decadente e, mesmo, em plena decadência, e as experiências formalistas nada fizeram senão acelerar êsse processo. (BRECHT: *Teatro* páginas 270 e 271.)

O conteúdo do desespêro O princípio fundamental das películas de terror é a impossibilidade de salvação do indivíduo: vivendo numa sociedade brutal, êle se desliga da realidade; violência e degradação invadem sua consciência, e êle não mais consegue distinguir entre o mundo real e a fantasia. Não tem mais certeza de nada, nem mesmo de sua própria personalidade. (...) Tôdas essas diferentes formas pretendem demonstrar que a agressão e a violência são aspectos inatos à natureza humana. (...) Êsses filmes transformam a insegurança emocional do público em ações suficientemente intensas para purificar as emoções e, ao mesmo tempo, afastar tôda questão social importuna. (...) O caos é o ambiente normal dessas películas. Em algumas, indivíduos insanos conquistam a sociedade; em outras, sêres brutais impõem uma ordem ditatorial; outras mostram homens e mulheres como vítimas fáceis de fôrças sobrenaturais; outras, ainda, afirmam o crime e a perversão como inelutáveis atributos da condição humana. Muitas delas contêm uma crítica inplícita à sociedade burguesa, formulada ora como um sussurro de frustração, ora como cínica aceitação do *status quo*. Mais freqüentemente, encontramos em tais realizações e desespêro e o sofrimento, ou uma revolta solitária, porém, muito rarametne uma nota de esperança. (...) Os índios são os vilões estereotipados, e o mesmo princípio que pretende justificar a lei da violência através da sugestão da necessidade de seu extermínio, impede qualquer análise autêntica das tradições e das fôrças que concorreram para a expansão do Oeste. (...) Hoje, quando o cinema norte-americano parece ter perdido a capacidade de fazer rir, é bom reconhecer que não pode existir humor se o mêdo ou a estupidez impedirem a constatação do mal e dos absurdos que nos cercam. (LAWSON: *Criação*, págs. 71 e 91.)

Superestima da forma O que chamamos forma é o relativo estado de equilíbrio de determinada organização, numa determinada disposição da matéria; é a expressão da tendência fundamental conservadora, da estabilização temporária de condições materiais. O conteúdo incessantemente se transforma: às vêzes imperceptìvelmente, às vêzes em ação violenta. O conteúdo entra em conflito com a forma, fá-la explodir, e cria novas formas, nas quais o conteúdo transformado encontra, por sua vez, nova e temporária expressão estável. (...) Tôda classe dominante que se sente ameaçada procura ocultar o *conteúdo* de classe de sua dominação e procura apresentar a sua luta como destinada a manter, não determinada *forma* social, histórica, e sim algo "eterno", concernente a todos os valôres humanos. (...) A fim de salvar um conteúdo social superado, a classe dominante adota atitude de proteção às velhas formas, conquanto esteja sempre preparada para, em momento crítico, abandonar essas velhas formas por uma ditadura sem disfarce. Ao mesmo tempo, a classe dominante procura levantar suspeitas em relação às novas formas — que podem ainda não ter alcançado a sua plena maturidade — com a finalidade de combater o nôvo conteúdo social. Com o tempo, foi-se tornando cada vez mais difícil justificar ou glorificar o velho conteúdo social do capitalismo, dados os seus desastres; por isso, os paladinos do capitalismo defendem agora "apenas" as suas formas política e social. Essa tendência para subestimar o conteúdo e para encarar a forma como se ela fôsse o essencial, a única coisa realmente digna de atenção, é uma tendência que exerceu influência sôbre amplos setores da inquieta intelectualidade do mundo caiptalista. Foi ela que deu origem ao fenômeno do "formalismo", no campo das artes. O formalismo não é questão de meios de expressão artística (pois não pode haver objeção contra a utilização experimental de novos meios) e sim algo mais profundo, problema mais geral: é fenômeno tìpicamente ligado à

existência de uma forma social inadequada aos novos tempos, isto é, tìpicamente ligado ao fato de uma classe dominante estar sobrevivendo ao seu destino, estar durando além da conta. (FISCHER: *Arte*, págs. 143 e 150.)

Nôvo conteúdo e velha forma Não é raro que um nôvo conteúdo encontre expressão em velhas formas; com violência quase igual àquela com que dá origem a novas. O crítico suíço Konrad Farner indica a arte cristã do período final da Antiguidade como exemplo de nôvo conteúdo, que toma temporàriamente emprestadas velhas formas. A arte cristã, escreve êle "fêz uso das velhas formas pagãs para exprimir um nôvo conteúdo não mais pagão. Os artistas cristãos precisaram recorrer às velhas formas para apresentar o nôvo conteúdo da maneira mais direta possível, de vez que aquelas formas correspondiam a um modo familiar de ver, e a primeira preocupação dos primitivos cristãos era tornar a mensagem cristã o mais amplamente possível conhecida, a fim de criar um mundo nôvo. Gerações de artistas se sucederam antes que se achasse uma nova forma, correspondente ao nôvo conteúdo, pois as novas formas não se criam da noite para o dia, e nem se impõem por decreto; o que, de resto, incidentalmente, também é verdadeiro para os novos conteúdos. Contudo, sejamos claros a respeito disso: é o conteúdo e não a forma, e não o contrário; o conteúdo vem primeiro, não apenas na importância como no tempo. Isso se aplica à natureza, à sociedade e também às artes. Onde quer que a forma assuma importância maior do que o conteúdo, verificaremos que o conteúdo em questão está superado. No final da Idade Média, foi o gótico tardio, degenerado; no tempo do absolutismo moribundo, foi o amaneirado rococó; na época da burguesia em decadência, é a ôca abstração". (FISCHER: *Arte*, pág. 163.)

Obliqüidade do conteúdo Um nôvo conteúdo social jamais se expressa diretamente e sim, apenas, de modo oblíquo: qualquer tentativa no sentido de uma sociologia da arte, por trivial que seja, precisará levar em conta essa obliqüidade. (FISCHER: *Arte*, pág. 169.)

Papel da forma A arte é doação de forma e é só a forma que pode transformar um produto em obra de arte. A forma não é algo acidental, arbitrário ou inessencial (tal como já não o era a forma do cristal). As leis e convenções da forma são a corporificação do próprio domínio do homem sôbre a matéria; nelas, a experiência se transmite, se preserva e as realizações são salvaguardadas. Manifestam a ordem necessária à arte e à vida.

Para a compreensão de fenômenos naturais ou sociais, precisamos investigar como chegaram a ocorrer. A forma de um objeto social — um produto do trabalho humano — é diretamente conexa à sua função. O homem primitivo dava forma a uma pedra, a um pedaço de pau ou a um osso, para fazê-los servir às suas finalidades: em outras palavras, a fôrma e tentativas de imitação finalmente chegaram a produzir certas formas permanentes, que consubstanciavam a totalidade da experiência do passado num campo particular. Milhares de anos antes do desenvolvimento de uma fôrma padronizada de pote, os potes eram feitos para propósito *ad-hoc*, com vistas à *função* e sem domínio da forma. Depois, determinada fôrma, particularmente útil, foi fixada, como amostra e modêlo, para produção mais racional.

A forma também é, em certa medida, condicionada pelo material utilizável. (...) Assim, as formas das habitações humanas são largamente influenciadas pelo material empregado nelas; dependendo da habitação ser construída à base de madeira, ramos, pedra, argila ou cimento armado, quer dizer, dependendo do material mais prontamente utilizável, ela terá a sua forma parcialmente determinada pelo material. (...) As formas que evoluem, a partir do processo coletivo de trabalho — formas que são a experiência social solidificada — tendem a ser extremamente conservadoras. Se estudarmos o desenvolvimento da produção, da construção, etc., veremos que aí se manifesta uma tendência para a preservação das velhas formas, mesmo quando novos materiais são adotados. Às vêzes, naturalmente, o nôvo material é

como que violentado pela velha forma. (...) Não há nada de surpreendente nessa tendência conservadora da forma: é extensão da tendência de tôdas as coletividades para salvaguardarem a experiência social por elas duramente adquirida, passando-a de uma geração a outra, como tesouro herdado. (FISCHER: *Arte*, págs. 174 e 176.)

Conteúdo na música O problema da forma e do conteúdo na música — a mais abstrata e a mais eminentemente formal de tôdas as artes — apresenta muitas dificuldades. O conteúdo da música se transmite de modos tão diversos e a linha divisória entre conteúdo e forma na música é tão apagada que foi sempre a música a esfera onde foi mais forte a resistência contra a interpretação sociológica. (...) Essa idealidade de conteúdo e modo de expressão, no sentido de despojamento de qualquer objeto exterior, define o aspecto puramente *formal* da música. Ela possui, sem dúvida, um conteúdo, porém não um conteúdo do tipo daquele a que nos referimos quando tratamos das artes plásticas ou da poesia. O que lhe falta é exatamente essa configuração de algo objetivamente outro-que-não-êle, quer nos refiramos com isso a fenômenos exteriores, quer nos refiramos à objetividade de idéias ou imagens intelectuais. (...) "Sòmente quando aquilo que possui importância espiritual está adequadamente expresso por meio dos tons sensoriais e por meio da variada combinação dêles é que a música alcança de todo a sua posição como verdadeira arte; e isso independentemente de seu conteúdo ter recebido definição independente dela e mais direta por meio de palavras ou ter sido realizado emotivamente, com recurso exclusivo aos sons musicais, às suas relações harmônicas e animação melódica". (HEGEL: *Estética*, pág. 206.) (...) Êsse elemento "elevado" em sons organizados — quer dizer, o "conteúdo" da música — é a experiência que o compositor quer transmitir: e a experiência de um compositor nunca é puramente musical, mas pessoal e social, isto é, condicionada pelo período histórico em que vive e que o afeta de muitas maneiras. (...) Por grande que seja um conteúdo, encarado em si mesmo, êle não faz com que um mau compositor componha boa música. Mas o que admiramos em Beethoven não

é apenas o seu domínio da técnica musical (isto é, da forma) como também o tremendo conteúdo de uma época revolucionária. (...) A marcha fúnebre da *Eroica* não é uma lamentação *in abstracto*, desprovida de significação específica: é um lamento heróico, carregado de emoção revolucionária. Não se confunde com o chôro de um homem que perdeu um ente querido e nem com o pranto do cristão por Jesus crucificado: a lamentação da sinfonia de Beethoven é revolucionária e jacobina. A pergunta de Hegel (natureza genérica ou natureza específica da perda?) é respondida sem ambigüidade pela música de Beetohven. Do mesmo modo, na Nona Sinfonia, a alegria que explode no movimento coral não é *qualquer* alegria, não é a alegria *in abstracto*, mas alegria nascida da superação de contradições imensas, nascida da superação do desespêro, assumindo uma forma de consciência infinita. E é, além disso, alegria que pressupõe a existência de amplas massas urbanas, alegria que nada tem a ver com a rústica alegria campestre, com a colheita e as danças camponesas. Se examinarmos o "conteúdo" da música de câmara do último Beethoven, veremos, ainda, que ela reflete uma terrível solidão, mas não a solidão *in abstracto*. Reflete uma solidão muito diversa da de um piedoso eremita ou da de um camponês isolado no alto de uma montanha. Reflete a solidão citadina, a nova solidão surgida com as massas metropolitanas da era burguesa. É esta solidão específica que encontra a sua primeira expressão musical em Beethoven. Em outras palavras, se fizermos da personalidade e da obra de Beethoven um exame que não seja meramente perfunctório, não lhe descobriremos na música as paixões e emoções humanas *in abstracto* e sem particularização; descobriremos, ao contrário, paixões altamente especificadas e emoções que anteriormente, naquela particular forma de expressão, não eram conhecidas. (FISCHER: *Arte*, págs. 205 e 210.)

Música e formalismo Por fôrça da extraordinária importância do elemento formal na música, o "formalismo" ocorre com grande facilidade. Mas, precisamente porque a música é a mais formal e a mais abstrata das artes, precisamos precaver-nos contra a atitude que con-

dena como "formalistas" determinadas obras e determinadas orientações sem base suficientemente segura para fazê-lo. (...) Em sã consciência, acredito que os seguintes aspectos podem ser definidos como típicos do formalismo na música: Primeiro: virtuosismo autocomplacente, que só existe para si mesmo, quer dizer, que não concerne à solução de problemas estruturais na música e se reduz à técnica brilhante e à audácia com vista ao puro assombro das platéias. Semelhante virtuosismo formalista não é independente do ouvinte, mas depende da sua admiração, a tal ponto que até se pode dizer que êle não representa arrogância artística e sim vaidade em busca de aplausos. Segundo: imitação crassa, repetição servil de velhos cânones, harmonia anestésica e doçura digestiva; em meio a um mundo de dissonâncias, sons românticos-pastorais, destinado a disfarçar o ruído dos aviões a jato conduzindo bombas, acima da nossa cabeça. (...) Terceiro: a remoção forçada de todo calor ou sentimento. (FISCHER: *Arte*, pág. 221.)

Forma e aspecto Não, o conceito de "aspecto" não é de modo algum sinônimo do conceito de "forma", porque está longe de recobri-lo. Já Hegel havia mostrado muito bem, em sua *Lógica*, que a "forma" de um objeto não é idêntica ao seu "aspecto" senão em certo sentido e de maneira *superficial*: no sentido da forma exterior. Uma análise mais aprofundada nos leva a compreender a "forma" como a "lei" do objeto ou, para melhor exprimir, como sua *estrutura*. (PLEKHANOV: *Materialisme*, pág. 50.)

Forma e convenções Uma comparação com o desenho das crianças pode nos auxiliar. Nestes, também, lado a lado com grosseiros garranchos e borrões ou evidentes impropriedades, vemos, às vêzes, uma visão notàvelmente aguda das formas e figuras do mundo exterior, lembrando a arte pré-histórica. Isto pode ter algo a ver com o frescor do cérebro infantil e com o fato de que cada impressão considerada em si mesma ainda não tenha sido perturbada pela advertência das convenções e complexidades sociais. (FISCHER: *Arte*, pág. 180.)

Estilo No entanto, aquilo que chamamos de "estilo" não será, afinal, a expressão uniforme de um tempo, de uma época social, na arte? O mesmo "estilo" não pode ser reconhecido numa atitude geral que se estende desde o vestuário e a política, desde a moral e os costumes, até à música e à poesia? Não será o "estilo" a mais inequívoca expressão de uma sociedade? Antes de mais nada, se examinarmos o fenômeno do estilo, verificaremos que um sistema de formas, convenções e tendências foi aceito por artistas de diversas espécies e diferentes temperamentos como uma lei, que os governa por sua livre escolha. Dêsse modo, um elemento coletivo se maniesta no plano da atividade de um indivíduo e, embora as obras individuais possam diferir grandemente, de acôrdo com as características do talento individual do artista, é inequívoca a presença (muitas vêzes difícil de ser definida) do fator comum. (FISCHER: *Arte*, pág. 171.)

Arte e estilo Além disso, tal teoria fracassa quando procura explicar as aparições temporárias e eclipses do realismo, na arte, pois insiste em ignorar que a arte estilizada se liga aos movimentos plebeus; não vê que a epopéia declina com a época da cavalaria e o romance cresce com a burguesia; não vê que a música homofônica morreu com o sistema feudal e a música polifônica se desenvolveu juntamente com a época burguesa, e assim por diante. (FISCHER: *Arte*, pág. 172)

Estilo e convenção O que chamamos estilo, aliás, nada mais é do que o emprêgo de formas convencionalmente aceitas. (FISCHER: *Arte*, pág. 182.)

Estilo e refinamento Na arte, o refinamento e a fôrça são, quase sempre, diametralmente opostos. O ideal ao qual deve tender tôda arte é, antes de tudo, ser acessível a todos. (TOLSTÓI: "Jornal", in *Europe*, pág. 199.)

Estilo e simplicidade Uma comparação deve ser precisa como uma régua de cálculo e natural como o perfume do feno. Sim, esqueci de dizer que, antes de eliminar as escórias verbais, divido o texto em frases ligeiras. O mais possível de pontos! Esta é uma regra que incorporaria em lei do Estado, para uso dos escritores. Cada frase corresponde a um pensamento, a uma imagem, não mais. Assim, não tenhais mêdo dos pontos. Talvez minhas frases sejam muito curtas. Isso se explica, em parte, pela minha asma. (...) Esforço-me por banir do manuscrito quase todos os particípios e gerúndios e não deixo senão os mais indispensáveis. Os particípios tornam a língua angulosa, sombria e matam a melodia. Rangem como carroças que rodam sôbre um piso de pedras. Empregar três particípios numa frase leva à morte do estilo... O gerúndio é, apesar de tudo, mais ligeiro do que o particípio. Confere, por vêzes, à língua, algo de aéreo. Mas o abuso do gerúndio a torna flácida e esganiçante. Considero que o substantivo não exige senão um adjetivo, o melhor escolhido. Só um gênio pode permitir-se dois adjetivos para o mesmo substantivo. (...) Em prosa, o traço deve ser firme e nítido como uma gravura. (PAOUSTOVSKI: "Babel", in *Critique*, págs. 68 e 69.)

Forma e abstração Por causa de sua maneira de pensar — maneira concreta de se dirigir ao todo, jamais abstrata e jamais fazendo abstração, nunca analisando pormenores ou lhes dando importância — o elemento decisivo para o homem primitivo não é a natureza intrínseca das coisas e sim a exterioridade delas, a forma, aquilo que êle vê por seus olhos. Tudo o que tinha a mesma forma, tinha, para êle, também, o mesmo significado. (FISCHER: *Arte*, pág. 178.)

Conteúdo e tema O tema é elevado ao *status* de conteúdo sòmente pela atitude do artista, pois o conteúdo não se limita a ser o *que* é apresentado, é também o *como* está sendo apresentado, em que contexto, com que grau de consciência social e individual. Um tema como "a colheita" pode ser tratado como idílio encantador, como objeto de quadro convencional, como ordálio inumano ou como

a vitória do homem sôbre a natureza; tudo depende da visão do artista, conforme fale na condição de apologista da classe dominante, na condição de observador sentimental perambulando aos domingos, na condição de camponês desgostoso, ou na condição de revolucionário socialista. (FISCHER: *Arte*, pág. 152.)

Nôvo conteúdo e novas formas Por importante que seja, porém, reconhecer que o significado e o conteúdo de uma obra de arte transcendem o seu assunto, não é menos essencial retermos que ao tema é devida grande importância. Cumpre acompanharmos a evolução dos temas na literatura e na arte, pois a escolha do tema reflete as condições sociais e a consciência social prevalecente. A passagem dos temas míticos aos "profanos", a penetração do povo comum no mundo dos reis e dos senhores, a secularização dos assuntos sagrados, a descrição da vida cotidiana na cidade e no campo, a descoberta da humanidade e da individualidade dos trabalhadores, a substituição do "drama aristocrático" pela "tragédia burguesa", tôdas essas mudanças temáticas indicavam novos conteúdos e requeriam novas formas, tais como a forma do romance. Êsse tipo de desenvolvimento não é governado por qualquer fórmula rígida e não segue seqüência regular de acontecimentos como primeiro nôvo tema, depois nôvo conteúdo, e afinal nova forma. Antes deparamos com complexas e múltiplas influências recíprocas entre o tema, o conteudo e a forma. (...) Quando analisamos determinada obra de arte, determinado movimento ou determinado período artístico, precisamos precaver-nos contra as opiniões preconcebidas. Ao observarmos, contudo, os traços gerais da história da arte, encarada em seu conjunto, não podemos deixar de reconhecer que as transformações artísticas de conteúdo e forma são — em última instância — produzidas a partir de modificações econômicas e sociais. Em última instância, é o nôvo conteúdo que determina as novas formas. (FISCHER: *Arte*, 162 e 163.)

Forma e poesia Théophile Gautier dizia que não sòmente a poesia nada demonstra mas ainda que ela nada conta, e que a beleza de um verso depende de sua harmonia, de seu ritmo. Aí está um grande êrro e é justamente o inverso que é verdadeiro. A poesia — e, em geral, tôda obra artística — *conta* sempre alguma coisa, porque *expressa* sempre alguma coisa. O artista exprime seu pensamento por imagens, enquanto o publicista prova suas idéias por *argumentos lógicos*. Se um escritor se serve de argumentos lógicos em lugar de imagens, ou se as imagens que cria lhe servem para demonstrar tal ou qual assunto, não é um artista, mas um publicista, mesmo se escreve, não ensaios e artigos, mas romances, novelas ou peças de teatro. Tudo isto, que é evidente, não significa nulamente que a idéia seja sem importância numa obra de arte. Direi mais. Não existe obra de arte que seja totalmente desprovida de conteúdo ideológico. Mesmo os autores que colocam a forma acima de tudo e não se importam com o conteúdo, exprimem sempre uma idéia, em suas obras, sob uma forma ou outra. Th. Gautier, indiferente ao conteúdo ideológico de suas produções poéticas, assegurava, como vimos, que "estava pronto a renunciar muito alegremente aos seus direitos de francês e de cidadão para ter um quadro autêntico de Rafael ou uma bela mulher nua". As duas coisas são intimamente ligadas: seu exclusivo cuidado da forma derivava de sua indiferença total pelas questões sociais e políticas. Os autores que colocam a forma acima de tudo expressam sempre, em suas obras — como já demonstrei — desacôrdo sem saída entre êles e o meio social circundante. Daí provém a idéia, que lhes é comum e que cada um expressa à sua maneira. (PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 107.)

Forma e política Já expliquei que o seu interêsse exclusivo pela forma estava estreitamente ligado à sua indiferença pelas questões políticas e sociais. Esta indiferença aumentava o valor de suas obras literárias, na medida em que êle as preservava da vulgaridade, da estreiteza e do conformismo burguês; e diminuía, na medida em que limitava seu horizonte e o impedia de assimilar as idéias avançadas de seu tempo. (PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 110.)

Forma e idéias Aqui me reporto, com prazer, a Flaubert. Êle escrevia a George Sand: "Acredito na forma e no fundo... duas entidades que não existem jamais uma sem a outra." (*Correspondência*, 4ª série, pág. 225). O que acredita ser possível sacrificar a forma às "idéias" deixa de ser um artista, se é que jamais o foi. (PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 145.)

Forma e maneirismo O *refinamento* degenera fàcilmente em *maneirismo*, e o maneirismo impede o tratamento e o aprofundamento sérios de um assunto. Mas não se considera, aqui, apenas a maneira de tratar um assunto. Os preconceitos da classe aristocrática deviam limitar consideràvelmente a *escolha* dos assuntos. A idéia que ela fazia do decôro podava as asas da arte. (PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 174.)

Adequação da forma à idéia Mas se não há critério absoluto do belo, se todos os critérios são relativos, isto não significa que somos privados de tôda possibilidade objetiva de julgar se um desenho artístico foi bem realizado. Mais a execução corresponde ao desenho ou, para empregar uma expressão mais geral, mais a forma da expressão artística corresponde à sua idéia, e mais está realizada. Eis o critério objetivo. (PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 54.)

Arte e Sociedade

Arte e ilusão

Numa sociedade que já não se baseia na servidão feudal, as classes trabalhadoras fazem sentir mais vivamente nas artes a sua presença: o processo de trabalho do camponês e do artesão requer representação artística. Lado a lado com essa exigência, desenvolve-se uma tendência no sentido de apresentá-la em têrmos idílicos, em contraste com a sofisticação e os vícios do grande mundo. Semelhante tendência, que chega a predominar na arte barrôca, remonta às pastôras adormecidas de Giorgione e às elegantes vindimas de Goya (cuja atitude, quanto ao mais, foi àsperamente plebéia). O pastor se torna tema favorito para aristocratas na medida em que pode ser apresentado em gracioso ócio e nobre langor, jamais quando o mostram desgraçado, cheio de mazelas e sujo como êle realmente era. O mesmo "retôrno à natureza" foi cultivado em peças pas-

torais, encenadas por duquesas entediadas, que representavam seus papéis com condescendência e sofisticada "simplicidade". A natureza à qual os aristocratas queriam "retornar" era uma natureza embelezada, cuidadosamente polida e delicadamente estilizada: assim como as suas árvores não eram árvores reais, o seu mundo não era o mundo real. A função do pastor era tocar flauta e executar danças campestres: no intervalo, cabia-lhe servir frutas e vinhos aos seus senhores, procedendo como integrante virtuoso de um "povo" moralmente irrepreensível, segundo as concepções patronais. Os levantes e as sublevações de camponeses haviam aberto os olhos dos proprietários de terras para o "lado ruim" dos homens do campo: o camponês "bom" das cenas pastorais devia servir para acalmar os nervos de uma sociedade inquieta. A arte tornou-se um meio mágico para a classe dominante se auto-iludir dos perigos sociais que a rodeavam. (FISCHER: *Arte*, págs. 153 e 154.)

Arte e condições sociais Hauser está certo quando assevera: "A história social da arte afirma sòmente que — e esta é a única espécie de afirmação que ela deve procurar fundamentar — as formas artísticas não são exclusivamente formas da consciência individual, ótica e oralmente condicionadas, exprimem também uma *visão do mundo* socialmente condicionada". Podemos acrescentar que mesmo as formas "ótica e oralmente condicionadas" da experiência individual não evoluem independentemente do desenvolvimento social. Novas maneiras de ver e de ouvir não são apenas resultado de aperfeiçoamentos ou refinamentos na percepção sensorial, como também decorrência de novas realidades sociais. Por exemplo: o ritmo, o barulho e o tempo das grandes cidades estimulam novos modos de ver e ouvir; um camponês enxerga uma paisagem de maneira diversa de um homem da cidade, e assim por diante. O que nos interessa frisar, contudo, é que as condições sociais raramente se refletem de modo direto nas artes, e as novas formas e idéias artísticas não coincidem completamente com um nôvo conteúdo social. (FISCHER: *Arte*, pág. 170.)

Mudança na música Mais tarde, os grandes oratórios de Bach e Haendel — que haviam emigrado, e não por acaso, das igrejas para os salões de concêrto — representaram uma tremenda humanização do conteúdo religioso: ao invés de diluírem a subjetividade do ouvinte, resolutamente fortaleciam-se e confirmavam-na. Que diferença entre a amabilidade mundana de Haydn e a fôrça inexorável da velha música de igreja! A secularização da música sacra se completa com a *Missa Solene* de Beethoven, demasiado vasta para qualquer igreja. Executar essa obra numa igreja seria procedimento contrário à razão; seu caráter marcadamente subjetivo torna absurda, por contraste, a rigidez de qualquer ritual religioso. Não há, nessa obra, o menor vestígio de incenso, não há o menor traço da presença de inacessível além. Em desafio ao próprio texto tradicional de que se serve, não fala de Deus, do pecado e da contrição, não fala de genuflexão e humildade, mas apenas do homem pôsto de pé e proclamando sua dor e sua alegria, sua grandeza e seu triunfo. O "conteúdo" dessa missão não é Deus, mas o homem numa época revolucionária. (FISCHER: *Arte*, pág. 216.)

Mudança na estética O senso estético de cada classe vitoriosa usualmente parte daquilo que a velha classe deixou ao cair e tende a criar uma nova vida, mantendo a antiga fachada. (FISCHER: *Arte*, pág. 235)

Mudança de tema Parece-me que é preciso estar atento, justamente, ao esfôrço daquele que avança ainda que desajeitadamente ou com temeridade, para explorar as terras ainda não cultivadas da arte — e não ao azar do capricho, mas orientando-se pelo passo da realidade e por aquilo que, a êsse olhar clarividente, ela propõe como a si própria. Imagino que a *primeira* lição de anatomia, não a de Rembrandt mas a dos que o precederam, e a primeira entre elas, porque houve nelas a primeira, que abriu o caminho no qual, um dia, surgiu a obra-prima — imagino que a primeira tela que tomou uma lição de anatomia por tema fêz

inacreditável escândalo. Tão grande pode ser, mesmo quando se sufoca no silêncio da *pruderie* inquieta. Que golpe foi isso na dominação da teologia! Que brecha no sistema ideológico que reinava então! A primeira representação na dissecação... A primeira transcrição plástica de reunião de células de operários e gente de bairro... Por que esquecer o que há de futuro no presente? Anunciam-se Rembrandts, êsses tempos, Miguel Ângelos, Courbets... É isto — e não, absolutamente, o resultado mecânico de imaginária "palavra-de-ordem", como diz a crítica melevolente — que está na audácia de certos pintores, na escolha do tema, na colocação de circunstâncias políticas. (KANAPA: *Situation*, páginas 253 e 254.)

Arte e história A observação objetiva das formações sociais históricas mostra-nos que elas não são resultado do azar nem de uma intervenção providencial, mas resultado de relações que existem entre os fatos materiais e os fatos sociais, entre a matéria que nutre e o uso que os homens fazem dela, segundo o estado dos meios de produção de que dispõem e segundo o modo que adotam ou que lhes é impôsto — nas relações de produção, quer dizer, na organização do trabalho. O valor humano de uma formação histórica depende, portanto, desde logo, da maneira como são organizados entre os homens vivendo em sociedade, e para êles, tôdas as relações entre a produção dos bens materiais e o gôzo dêsses bens. A observação objetiva das relações sociais históricas mostra-nos como e segundo que leis orgânicas formam-se, desenvolvem-se e morrem as sociedades, como se formou, se desenvolveu e como declina diante de nós, para desaparecer, aquela em que vivemos. Ela nos mostra, também, como o desaparecimento de uma forma social se produz sempre em proveito de uma forma mais evoluída, mas que a passagem de uma forma menos evoluida a uma forma mais evoluída não ocorre espontâneamente e sem choque. Essa passagem se opera por mudança de condições acumulação de elementos novos, que modificam quantitativamente a forma menos evoluída, até o momento em que a forma mais evoluída está madura, está prestes a substituí-la qualitativamente e a substitui, brusca e, completamente, mas não automàticamente. E é aqui que intervém, de modo determinante, a fôrça das idéias e das teorias sociais, a qualidade da inteligência e da cultura do grupo dos homens mais evoluídos. (BILLIET: *Art*, páginas 5 e 6.)

Arte e natureza A arte, que é uma das expressões do homem e da sociedade, é, portanto, desde logo, resultante de fatos e de fôrças ideológicas. Diremos, mais precisamente, que a arte é a manifestação essencial da tendência que leva o homem a organizar os elementos de conhecimento que lhe dá a observação analítica ou a descoberta intuitiva da natureza, a dela recompor a imagem de uma verdade mais ampla, que a aparência não contém, e que é a expressão da consciência humana e como que o reconhecimento da sensibilidade diante da beleza. Essa verdade, essa expressão, a obra de arte as atinge por meio de uma matéria, dada na origem pelas condições do lugar, e de uma técnica adequada a essa matéria. Matéria e técnica são escolhidas mais ou menos conscientemente pelo artista, segundo as disposições naturais de seu temperamento e as aquisições de sua educação, isto é, são determinadas de fato pelas condições internas e externas. A obra de arte não é, portanto, nem uma criação abstrata da intuição, da sensibilidade ou da inteligência do artista, nem uma reprodução exata e mecânica da natureza, mas uma representação, quer dizer, uma apresentação nova dos elementos da natureza, apresentação que difere da própria natureza pela transposição inevitável que impõe a matéria empregada e pela inevitável relação da personalidade do artista, respondendo êle próprio por tôdas as condições e carregado de tôdas as experiências de sua profissão e de seu tempo. A cultura — que é, entre outras coisas, meio de conhecer a arte — deve levar em conta êsses dados elementares e essenciais, para ser concreta e verdadeira. Assim como não podemos conceber o homem como abstrato e totalmente solitário no espaço e no tempo, não podemos conceber a arte como criação metafísica, funcionando independentemente das leis gerais que regem a natureza, a vida dos homens, a vida das sociedades e suas relações. (BILLIET: *Art*, págs. 3 e 4.)

Arte e ideologia

Admito que a consciência social é determinada pelas condições sociais. Para quem partilha essa maneira de ver, é claro que *tôda ideologia* — aí compreendida a arte e o que se chama *belas letras* — exprime as *tendências e os estados de alma de uma sociedade dada* ou, no caso de uma sociedade dividida em classes, *de uma classe social dada*. (...) É bom querer imitar: o imitador está afastado de seu modêlo por tôda a distância que separa as sociedades a que pertencem, respectivamente. É a semelhança de estruturas sociais que permite às influências exercidas pela literatura e a arte de um país sôbre as de outro país serem verdadeiramente fecundas. (...) A influência da literatura de um país sôbre a literatura de outro país é diretamente proporcional à semelhança das relações sociais dêsses países. Ela não existe de todo quando essa semelhança é nula. Exemplos: os negros da África não foram influenciados, até aqui, pelas literaturas européias. Esta influência é unilateral quando um povo, sendo retardado, nada pode oferecer a outro, nem pela forma nem pelo conteúdo. Exemplo: a literatura francesa do último século, exercendo influência sôbre a literatura russa, desta não sofreu influência alguma. Enfim, esta influência é recíproca quando, em conseqüência da semelhança do regime social e ainda do desenvolvimento cultural, cada um dos dois países que realizam trocas pode oferecer algo ao outro. Exemplo: a literatura francesa, influindo sôbre a literatura inglêsa, sofreu, por seu turno, sua influência. (...) Dizer, entretanto, que a arte — como a literatura — é o reflexo da vida, é exprimir uma idéia que, a despeito de sua justeza, não deixa de ser ainda muito vaga. Para compreender *de que maneira* a arte reflete a vida, é necessário compreender o mecanismo desta última. Ora, nos povos civilizados, a luta de classes constitui um dos suportes principais dêsse mecanismo. E não é senão depois de examinado êsse suporte, depois de ter levado em consideração a luta de classes e dela ter estudado as peripécias, em suas múltiplas variedades, que estaremos em condições de explicar de modo suficientemente satisfatório a história *espiritual* da sociedade civilizada: nesta sociedade, a "marcha das idéias" reflete a história das classes e das lutas entre elas. (...) Onde Brunetiére não vê

senão a influência de certas obras literárias sôbre outras, vemos, diferentemente, influências recíprocas mais profundas dos grupos, camadas e classes da sociedade; onde êle diz, simplesmente: uma contradição surgiu, os homens quiseram fazer o contrário do que faziam os predecessores, ajuntamos: quiseram porque uma nova contradição surgiu em suas relações de fato, porque uma nova camada ou classe social apareceu em primeiro plano, e não podia mais viver como viviam os homens dos velhos tempos. (FRÉVILLE: in PLEKHANOV: *L'Art*, págs. 69 e 72.)

Literatura e sociedade

A formação e o desenvolvimento da literatura são parte do processo histórico total da sociedade. A essência e o valor estético das obras literárias, e também de sua ação, é parte daquele processo geral e unitário pelo qual o homem se apropria do mundo mediante sua consciência. Do primeiro ponto de vista, a estética marxista e a história marxista da literatura e da arte são parte do materialismo histórico, enquanto, do segundo ponto de vista, são aplicação do materialismo dialético: nos dois casos, porém, parte especial, peculiar, daquilo tudo, com leis definidas, específicas, com definidos princípios estéticos específicos. (...) É notório que o materialismo histórico tem na base econômica o princípio diretivo, a lei determinante do desenvolvimento histórico. Do ponto de vista desta conexão com o processo de desenvolvimento, a ideologia — e, nela, a arte e a literatura — figura, portanto, como superestrutura, que a determina, em via secundária. Desta constatação fundamental, o materialismo vulgar tira conseqüência mecânica e errônea, isto é: que intercorra entre estrutura e superestrutura simples relação causal em que a primeira seja causa e a segunda, portanto, efeito. Aos olhos do marxismo vulgar, a superestrutura é efeito causal, mecânico, do desenvolvimento das fôrças produtivas. O método dialética contesta que existam, em qualquer parte do mundo, relações de causa e efeito puramente unívocas; antes reconhece nos fatos mais simples a presença de ação complexa e reação de causas e efeitos. E o materialismo histórico afirma, com particular insistência que, em processo assim multiforme e variado, como o da evolução da sociedade, o pro

cesso total do desenvolvimento histórico e social tem lugar, acima de tudo, sob a forma de complexo intrincado de ações e reações recíprocas. Só com um método dêsse gênero é possível, assim, enfrentar o problema da ideologia. Quem vê nesta o produto mecânico e passivo do processo econômico, que lhe constitui a base, nada perceberá de sua essência e de seu desenvolvimento, e não representará o marxismo mas a caricatura do marxismo. (...) Na história do comunismo primitivo e da sociedade de classes, sôbre que Marx e Engels escreveram, não é absolutamente necessário que tôda ascensão econômico-social se traduza, infalìvelmente, em ascenção da literatura, da arte, da filosofia, etc.; não é absolutamente necessário que uma sociedade mais adiantada do que outra, do ponto de vista social, tenha infalìvelmente uma literatura, uma arte, uma filosofia mais avançada do que esta. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 25 e 30.)

Renovação crítica Que a estética marxista enfrente esta questão fundamental sem reivindicar inovação radical, parece surpreendente aos que, sem nenhum motivo sério e sem verdadeiro conhecimento de causa, comparam a ideologia do proletariado a qualquer coisa de absolutamente nôvo, a um "vanguardismo" artístico, e creem que a emancipação do proletariado comporta, no campo da cultura, uma completa renúncia ao passado. Os clássicos e fundadores do marxismo não sustentaram jamais tal ponto de vista. Na sua opinião, a luta emancipadora do proletariado, a sua concepção do mundo e a futura civilização criada em conseqüência, constituem tôda a soma dos valôres reais elaborados na evolução plurimilenária da humanidade. Lênin constata, a certa altura, que uma das razões de superioridade do marxismo sôbre a ideologia burguesa consiste justamente nessa sua capacidade de acolher criticamente tôda a herança da cultura progressista, na posição de absorver orgânicamente o que se tornou grande no passado. O marxismo ultrapassa êsses seus predecessores sòmente — mas êste "sòmente" significa muitíssimo, seja metodològicamente, quando resguarda o conteúdo — enquanto torna consciente a sua aspiração de eliminar dêle os seus desvios idealistas e

mecanicistas, reconduzindo-o às suas verdadeiras causas e incluindo-o no sistema das leis exatamente conhecidas da evolução social. No campo da estética, da teoria e da história literária, podemos sumariar a situação afirmando que o marxismo eleva à esfera da clareza conceitual aquêles princípios fundamentais da atividade criadora que vivem há séculos nos sistemas dos melhores pensadores e nas obras dos maiores artistas e escritores. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 39 e 40.)

Uma nova estética E aos olhos de quem sabe isto, o mundo circunstante muda de aspecto, segue uma evolução lógica e coerente onde não parece existir senão confusão cega e caótica. Onde a filosofia do desespêro deplora o declínio de um mundo, o colapso de uma civilização, distingue o trabalho de um nôvo mundo que está nascendo e procura lenir as dores do parto. (...) Pois que o romance é o gênero literário dominante da moderna civilização burguesa, a indicação é alternativa não só para a evolução de tôda a literatura como de tôda a civilização. (...) A estética e a crítica burguesas não descobriram nenhuma saída da obscuridade. Elas consideram a poesia ùnicamente como uma iluminação da vida íntima, uma clara visão do desespêro social (no melhor dos casos, como canto consolador, milagre de projeção interior). (...) A oposição do marxismo às concepções históricas dos últimos cinqüenta anos, cuja substância, do ponto de vista da concepção do mundo, consiste em negar a história como ciência da evolução linear da humanidade, implica em flagrante contraste objetivo no resguardo de todos os problemas da concepção do mundo e da estética. (LUKÁCS: *Saggi*, págs. 12 e 14.)

Literatura e contradições Na preparação e na organização interna da luta pela emancipação das classes sociais, função importantíssima é reservada ao esclarecimento das idéias, à discussão dos problemas espirituais e morais. As contradições e os contrastes colocados diretamente no tapête da existência social e suas conseqüências, derivadas da nova forma daquela, nem sempre se apresentam simultâneamente em todos os setores da vida huma-

na e, sobretudo, não adquirem clareza de um traço e numa única linha de desenvolvimento. Quanto mais complexos e complicados são os problemas, tanto maior é o papel que a literatura deve desenvolver na evolução social, na preparação ideológica das grandes crises. Acontece por isso que, em tais épocas preparatórias, os grandes ideólogos da revolução observam com a máxima atenção os fenômenos literários, e uma grande, talvez a maior parte, de sua atividade filosófica e publicística seja dedicada à análise crítico-literária. (...) Bielinski, Chernichevski e Dobrojulbov sustentaram dura luta com os críticos "estéticos" de sua época e com todos os que, consciente ou inconscientemente, representavam o ponto de vista da "arte pela arte", distinguindo entre perfeição artística e reprodução realista dos fenômenos sociais, e considerando a arte e a literatura como fenômenos independentes da luta social, fenômenos desenvolvidos, de certo modo, no ar, puros e incontaminados ao sôpro da sociedade. Bielinski, Chernichevski e Dobrojulbov sublinharam, em primeiro lugar, a interdependência entre literatura e sociedade. A arte nasce da vida e reflete a vida; a verdadeira base de comparação da perfeição artística consiste na fidelidade e na profundidade com que a arte representa a vida. A êsse conceito se junta a sua idéia central, que a vida, interpretada pela literatura de modo profundo e aderente à realidade, é o meio mais eficaz para esclarecer os problemas da sociedade: perfeito instrumento de luta para a preparação da tão esperada e desejada revolução democrática. Tendo presente que os grandes críticos russos procuram essa conexão com o fim de penetrar as origens, a essência, os valôres e a eficácia da literatura e que, com a sua crítica, positiva ou negativa, procuram potenciar e acelerar a ação transformadora da literatura, a sua atividade pode ser definida, com razão, como "crítica publicística". Mas tal definição é falsa, se a entendermos no sentido que, naquela objetividade, o ponto de vista publicístico, pôsto em segundo plano ou diretriz, exclua o artístico. A verdade está justamente no contrário. O empobrecimento e a esterilidade da literatura moderna depende do fato de que a literatura esquece a sua razão artística mais importante: o contato com a vida, da qual ela deve surgir, e sôbre a qual, como reflexo, deve exercer a sua ação. Esta unilateralidade faz a literatura

perder de vista, como a crítica literária, a unidade orgânica e o recíproco impulso dinâmico e dialético entre forma artística e conteúdo de vida. Assim, não apenas o conteúdo passa a segundo plano, mas a própria forma, colocada teórica e pràticamente no centro, reduz-se a conceito restrito, unilateral e superficial. (LUKÁCS: *Saggi*, págs. 145 e 146.)

Economia e materialismo

Mas, no tempo de Descartes, para continuar aqui a falar da França, as relações de produção do país eram ainda favoráveis ao desenvolvimento das fôrças produtivas, enquanto, um século mais tarde, elas se tornaram um obstáculo. Era necessário suprimi-las e, para suprimi-las, era necessário atacar as idéias que as santificavam. Tôda energia dos materialistas, essa vanguarda da burguesia, concentrou-se nesse ponto; e sua doutrina se reveste, inteira, de aspecto militante. A luta contra a "superstição" em nome da "ciência", e contra a "tirania" em nome do "direito natural" foi a tarefa mais importante, a mais *prática* (no sentido cartesiano do têrmo) da filosofia; o estudo direto da natureza, no sentido de acrescer o mais depressa possível as fôrças produtivas, passou a segundo plano. Quando o fim foi atingido, quando as relações de produção arcaicas foram suprimidas, o pensamento filosófico orientou-se diferentemente, o materialismo perdeu por longo tempo a sua significação. O movimento da filosofia na França segue as mudanças que ocorrem na economia. (...) Marx jamais fechou os olhos aos sentimentos morais que desempenham um papel na história, sòmente, explicou a *origem dêsses sentimentos*. (PLEKHANOV: *Essais*, páginas 175 e 176.)

Estética e classe

Na sociedade primitiva, que desconhece a divisão em classes, a atividade produtora exerce influência *direta* na concepção do mundo e no gôsto estético. A ornamentação empresta da técnica os seus motivos, e a dança — a arte pode ser a mais importante em tal sociedade — limita-se, na maioria das vêzes a reproduzir um processo de produção. (...) Mas o desenvolvimento econômico, conduzindo à divisão da sociedade em classes e

à luta entre elas, a concepção do mundo peculiar a uma dada época não tem caráter uniforme: difere segundo as classes e modifica-se segundo as situações, as necessidades, as aspirações dessas classes e as vicissitudes da luta entre elas. (PLEKHANOV: *Marxisme*, págs. 61 e 65.)

O hereditário e o fortuito Já Mill dizia, repetindo as palavras de "um dos grandes pensadores de nossa época": "De todos os modos vulgares de se subtrair ao estudo da ação exercida sôbre o espírito humano pelas influências sociais e morais, o mais vulgar é aquêle que consiste em atribuir as diferenças de atitude e de caráter a diferenças inatas". (*Principles of Political Economy*, Londres, 1848, pág. 390, I) (...) Os utopistas encaravam a ordem burguesa como produto muito nocivo, mas *fortuito*, do *êrro* humano. Os economistas, que admiravam essa ordem e não lhe podiam assaz louvar a excelência, consideravam-na, ùnicamente, como produto da *verdade* descoberta *fortuitamente*. Nem uns nem outros ultrapassam essa oposição abstrata de *verdade* e de *êrro*, ainda que os ensinamentos dos utopistas continuassem as *tendências* a uma mais exata compreensão das coisas. Para Hegel, essa oposição abstrata de êrro e de verdade era dessas absurdidades "em que cai a razão reflexionante", muitas vêzes. J.B. Say tinha o estudo da história da economia política como inútil porque todos os economistas, até Adam Smith, tinham defendido teorias falsas. Para Hegel, ao contrário, cada uma delas era uma filosofia *eminentemente verdadeira para o seu tempo*, e por esta razão êle não podia rejeitar tão simplesmente como velharias os sistemas filosóficos precedentes. Ao contrário, para êle, "a última filosofia, no tempo, é o resultado de tôdas as filosofias anteriores e deve conter os princípios de tôdas". (*Enciclopédia*, § 3º). Na verdade, em Hegel, esta compreensão da história da filosofia fundava-se na consideração puramente idealista de que a ação dêsse trabalho (isto é, do trabalho filosófico do espírito) é o só espírito vivo, cuja natureza pensante está em ter consciência *do que êle é*, e se tornando assim objeto, de se elevar por isso ao mesmo tempo e ser êle próprio um grau superior. Além disso, o materialismo mais conseqüente se harmoniza inteiramente com Hegel, para acreditar que todo sistema filosófico não é mais do que "seu tempo amadurecido em pensamento". (PLEKHANOV: *Marxisme*, págs. 103 e 109.)

Subversão na estética Lênin gostava de repetir as palavras de Goethe: "A teoria é cinza, mas a árvore da vida é sempre verde". (...) A estética deixa de ser um sistema arbitrário, uma teoria abstrata, visando definir o sentimento, a idéia e as regras do belo. Ela se torna ciência concreta, que se apóia, deliberadamente, na história, para explicar o desenvolvimento de tôdas as artes, ciência que deve levar os escritores e os artistas a tomar plenamente consciência de seu papel social. (...) "O homem atua sôbre a natureza exterior e a modifica e, ao mesmo tempo, modifica sua própria natureza e desenvolve nela as faculdades adormecidas". (MARX: *Le Capital*, pág. 180, I) (...) A estética marxista move-se no terreno histórico das formas da propriedade, das classes e de suas ideologias. Ela considera a arte como forma de "assimilação do fundo" (Marx), isto é, como conquista, meio de conhecimento e liame social, arma de classe e enriquecimento do humano, tomada de consciência e espelho da sociedade. (...) Das definições gerais dadas por Hegel, Plekhanov retém que "o objeto da arte é o mesmo que o da filosofia", e que "a realidade constitui o conteúdo da arte". (...) A estética idealista alemã tinha sustentado a tese reacionária do 'desinterêsse" e da "imparcialidade" da arte. A teoria da "arte pela arte" dela decorreria. Chernichevski, ao contrário, liga a arte à luta libertadora do povo. A arte não se limita a procurar um prazer estético: ela deve servir "no sentido largo e nobre dessa palavra". Por ela, o homem toma consciência. "O interêsse geral, tal é o conteúdo da arte". A arte é "um manual de vida". (...) Êle chega à conclusão de que "as diferentes classes da sociedade fazem uma idéia diferente do belo, segundo as condições eocnômicas de sua existência". Plékhanov saúda como traço de gênio esta observação de Chernichevski. (FRÉVILLE, in PLEKHANOV: *L'Art*, págs. 41 e 52.)

Psicologia social A ciência histórica não se pode limitar à anatomia da sociedade; ela considera o conjunto dos fenômenos condicionados, direta ou indiretamente, pela economia social; mas não é menos justo dizer que não há um só fato histórico que não tenha sido precedido, acompanhado e seguido por certo estado de consciência. Daí a enorme importância da psicologia social. Se é necessário contar com ela na história do Direito e das instituições políticas, sem ela é impossível dar um só passo na história da literatura, da arte, da filosofia, etc. (FRÉVILLE: in PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 67.)

Arte e crítica A crítica verdadeiramente filosófica é, ao mesmo tempo, uma crítica verdadeiramente militante. (...) O materialismo implica, de qualquer maneira, o espírito de partido, e obriga, na apreciação de cada fato, na posição direta e abertamente do ponto de vista de dado grupo social. (...) Procurando encontrar o equivalente social do fenômeno literário dado, essa crítica trai a si própria se não compreende que não é bastante descobrir tal equivalente e que a sociologia não deve fechar a porta à estética mas, ao contrário, abri-la totalmente. O primeiro ato da crítica materialista, longe de tornar o segundo ato supérfluo, exige-o, como seu complemento necessário. (...) Já Bielinski, formulando as tarefas da crítica literária, havia frisado a interdependência dêsses dois setores. A crítica histórica sem a críitca estética e, inversamente, a estética sem a histórica, são unilaterais e, por conseqüência, mentirosas. (FRÉVILLE, in PLEKHANOV: *L'Art*, págs. 81 e 83.)

Poesia e classe Sabe-se há muito que cada povo tem a sua poesia: suas produções poéticas têm conteúdo tanto mais profundo quanto êsse povo é mais desenvolvido e mais instruído. Da mesma forma, pode-se dizer que cada *classe* social tem a sua *poesia*, em que coloca o seu conteúdo particular. E nisso nada há de surpreendente, porque cada classe social tem uma posição particular, seu ponto de vista particular sôbre a ordem de coisas existente, suas dores, suas

alegrias, suas esperanças e suas aspirações, numa palavra, como se diz, seu próprio *mundo interior*. E êsse mundo interior encontra sua expressão na poesia. Eis porque as obras poéticas que agradam muito a uma classe ou a uma camada da sociedade, perdem, muitas vêzes, quase todo o seu sentido para uma outra. (PLEKHANOV: *L' Art*, pág. 241.)

Arte e mercadoria Os discursos dos individualistas burgueses sôbre a liberdade absoluta não passam, declara, de pura hipocrisia. O escritor, o pintor, o escultor dependem do editor, dos traficantes da arte, dos plumitivos da crítica burguesa, de tôdas as potências do mercado. A literatura pretensamente livre está submetida aos caprichos dos "dez mil privilegiados". Como falar de liberdade para o artista numa sociedade em que a arte é uma mercadoria, em que tudo obedece à ditadura do dinheiro? A submissão do escritor burguês ao "saco de escudos" não provém de sua venalidade mas das condições objetivas do regime capitalista. Marx e Engels já tinham notado, no *Manifesto Comunista*: "A burguesia despojou de sua auréola tôdas as atividades que passavam, até então, por veneráveis e que se considerava com sadio respeito. O médico, o jurista, o padre, o poeta, o sábio, ela fêz dêles assalariados a seu sôldo." (FRÉVILLE, in LÊNIN: *Littérature*, págs. 34 e 35.)

Literatura para todos Ora, para que os trabalhadores alcancem isto, muitas vêzes é preciso esforçar-se o mais possível para elevar o seu nível de consciência em geral; é necessário que não se confinem no quadro artificialmente estreito da *"literatura para trabalhadores"*, mas aprendam a compreender, cada vez mais, a *literatura para todos*. Seria mesmo mais justo dizer, em lugar de 'se confinem", sejam confinados, porque os trabalhadores, êles lêem e querem ler tudo o que se escreveu também para os intelectuais, e só alguns (piedosos) intelectuais pensam que é suficiente falar aos trabalhadores da vida da usina e repisar o que sabem há muito tempo. (LÊNIN: *Littérature*, pág. 81.)

Liberdade e mercadoria Em segundo lugar, senhores individualistas burgueses, devemos dizer-vos que vossos discursos sôbre a liberdade absoluta não passam de pura hipocrisia. Numa sociedade fundada sôbre o poder do dinheiro, numa sociedade em que as massas trabalhadoras vegetam na miséria, enquanto um punhado de ricaços vivem como parasitas, não pode haver "liberdade" real e verdadeira. Senhor escritor, sois livre em relação ao vosso editor burguês? Em relação ao vosso público burguês, que vos reclama pornografia nos quadros e nas telas, e prostituição sob a forma de "suplemento" à arte dramática "sagrada"? Esta liberdade absoluta não é, com efeito, mais que uma frase burguesa ou anarquista (porque, enquanto concepção do mundo, o anarquismo não é senão uma filosofia burguesa virada pelo avêsso). Viver numa sociedade e não depender dela é impossível. A liberdade do escritor burguês, do artista, da atriz, não passa de dependência mascarada (ou que se mascara, hipòcritamente), dependência do saco de escudos, dependência do corruptor, dependência do empresário. (LÊNIN: *Littérature*, págs. 89 e 90.)

Desespêro e pessimismo O desespêro é próprio das classes agonizantes, enquanto a classe dos trabalhadores assalariados se engrandece, se reforça e se desenvolve, inelutàvelmente, em tôda a sociedade capitalista na Rússia como alhures. O desespêro é próprio dos que não compreendem as causas do mal, não vêem saída, são incapazes de lutar. O proletariado industrial contemporâneo não pertence a essas classes. (...) O pessimismo, a não resistência, o apêlo ao "espírito" é ideologia que aparece, inevitàvelmente, numa época em que o antigo regime inteiramente "foi subvertido" e em que a base que foi elevada sôbre êste antigo regime e o sucedeu, com o leite materno, os princípios, os hábitos, as tradições, as crenças, não vê, nem pode ver *qual* é o nôvo regime que "se organiza", *quais* fôrças sociais "o organizam", e como, quais fôrças sociais são *capazes* de livrá-la dos inumeráveis males, particularmente agudos, próprios das épocas de "transformações violentas". (LÊNIN: *Littérature*, pág. 146.)

Dualidade cultural Em *cada* cultura nacional, há *elementos*, por pouco desenvolvidos que sejam, de cultura democrática e socialista, porque em *cada* nação há a massa trabalhadora e explorada, cujas condições de vida fazem nascer, inevitàvelmente, uma ideologia democrática e socialista. Mas, em *cada* nação, há, também, uma cultura burguesa (e, na maioria das vêzes, uma cultura reacionária e clerical) — e isso não sòmente sob a forma de "elementos", mas sob forma de cultura *dominante*. Eis porque a "cultura nacional", em geral, *é* a cultura dos proprietários territoriais, dos padres, da burguesia. Esta verdade fundamental, elementar para um marxista, o bundista a deixou na sombra pôs-se a falar à sua maneira, isto é, em realidade, *em lugar* de revelar e de mostrar o abismo que separa as classes, êle o sonegou ao leitor. *De fato*, o bundista se comportou como um burguês, cujo interêsse total exige que seja difundida a crença de uma cultura nacional acima das classes. Proclamamos a palavra de ordem da "cultura internacional da democracia e do movimento operário mundial, tomamos de *cada* cultura nacional sòmente seus elementos democráticos e socialistas, nós os tomamos *sòmente* e *sem restrições* como contrapêso à cultura burguesa, ao nacionalismo burguês de *cada* nação. (...) A significação da palavra de ordem de cultura nacional é determinada pela relação objetiva de tôdas as classes de um país dado e de todos os países do mundo. (LÊNIN: *Littérature*, págs. 157 e 158.)

Arte e Realidade

Realidade e matéria Se considerarmos o reconhecimento de dada realidade objetiva como a natureza do realismo na arte, precisamos não reduzir tal realidade ao mundo puramente exterior, existente independentemente de nossa consciência. O que existe independentemente de nossa consciência é a *matéria*. A realidade, porém, abrange tôda a imensa variedade de interações, nas quais o homem, com sua capacidade de experimentar e compreender, pode ser envolvido. Um artista que pinta paisagem obedece às leis da natureza, descobertas pelos físicos, químicos e biologistas; mas o que êle está pondo na tela não é a natureza independente dêle: é a paisagem, vista através das suas sensações, da sua experiência. O artista não é mero acessório de órgão sensorial que apreende o mundo exterior, é também homem que pertence a determinada época, classe e na-

ção, possui temperamento e caráter particulares, e tôdas essas coisas influem na maneira pela qual êle vê, sente e pinta a paisagem. Tôdas se combinam para criar uma realidade mais ampla do que o dado conjunto de árvores, pedras e nuvens, elementos que podem ser medidos e pesados. A nova e mais ampla realidade é determinada, em parte, pelo ponto de vista individual e social do artista. É a soma de tôdas as relações entre o sujeito e o objeto, envolve não só o passado como o futuro, não só os acontecimentos objetivos como as experiências subjetivas, os sonhos, pressentimentos, emoções, fantasias. A obra de arte une a realidade à imaginação. As bruxas de Shakespeare e de Goya são mais reais do que os pintores e operários idealizados que aparecem em certo gênero de pinturas. A rotina estúpida da vida cotidiana, elevada ao nível de sátira fantástica por Gogol ou Kafka, nos revela mais acêrca da realidade do que as descrições naturalistas. Don Quixote e Sancho Pança são mais reais, ainda hoje, do que as centenas de personagens prosaicos que pululam em romances "tirados da vida real". Se decidirmos definir o realismo não como um método, mas como uma atitude — a atitude que fixa a realidade na arte — chegaremos à conclusão de que quase tôda a arte (com exceção da arte abstrata, do tachismo, etc.) é realista. (FISCHER: *Arte*, págs. 122 e 123.)

Arte e cópia O procedimento naturalista terá reduzido o conteúdo ou significado do quadro a um mínimo, ao mero grau de semelhança conseguida. A obra de arte se torna simples cópia da realidade vista do exterior, cópia desprovida de conteúdo ou de idéias, cópia que não conduz a nova e importante realidade. Pode ser um quadro bem feito, e a boa execução pode constituir inclusive a sua *raison d'être*, mas o que constituirá o significado mais profundo da obra de arte, se ela não fôr mais do que a cópia dos fenêmenos da natureza, se ela não descobrir e revelar o "lado oculto" dos objetos? (...) Em outras palavras: há de ter descoberto que a natureza é sempre mais "natural" do que a arte, e que a arte não pode esperar conseguir, a êste respeito, o que a natureza consegue com tanta eficiência. O objetivo e o propósito da arte, por conseguinte, não podem ser o de reproduzir a natureza. E o significado e o conteúdo da arte não podem ser mera questão de parecença. (FISCHER: *Arte*, pág. 161.)

Realidade e anti-romance O método do anti-romance não leva à recuperação da realidade perdida. No lugar de frases ôcas e associações convencionais pré-fabricadas, êle coloca pormenores desprovidos de significação e impressões sensoriais inteiramente desconexas. Rejeitando os pseudofatos das manchetes dos jornais, êsse tipo de literatura acaba por rejeitar os próprios fatos. Dissolve-se tudo o que é concreto: as figuras se dissolvem em névoa caótica; para elas não há futuro nem passado, só há "existência" temporal e sem sentido. O mundo oficial ilusório foi substituído por um mundo privado que, no entanto, não é menos fantasmagórico. A intenção é a de representar um ser incompreendido: o ser "atemporal" do homem em trevas "atemporais". Mas o "ser em si ainda não é o real" — diz Hegel — e só o que é compreendido chega a ser real". E Marx: "Só o mundo compreendido, como tal, é que é real". Uma literatura que deliberadamente rejeita a compreensão, perde um instrumento decisivo de acesso à realidade. A irrealidade que é o seu conteúdo pode ser erigida em protesto contra o mundo estandartizado ilusório, mas não passará da sombra de um mundo. (FISCHER: *Arte*, páginas 227 e 228.)

Real e maravilhoso Hoje, na realidade, o maravilhoso e o positivo contrataram uma aliança. Não há mais antinomia entre o rigor e a utopia. Não há mais, de um lado, o mundo reservado dos artistas, um terreno vago, uma zona, um pátio de milagres do espírito, poetas malditos — e, do outro, o mundo real, o sólido. Maravilhoso é o mundo real. O milagre verdadeiro é o homem. Os sonhos que a humanidade acalentou, no período das sociedades dilaceradas pela luta de classes, saíram do impossível: tais o vôo, a volta ao mundo sob a água, a criação de planêtas, o aparecimento de coisas ausentes, a palavra conservada e transportada, a trasmutação dos corpos, a fabrica-

ção de pequenas estrêlas... A ciência é a principal produtora de verdadeiros prodígios. E êsse mundo não é nem sôbre-humano, nem inumano. É o mundo do homem-Rei. Qual será o papel do artista nêle? Pode expressar os novos pressentimentos, pode sua mais viva sensibilidade permitir-lhe entrever novos futuros. Mas o artista tem já um papel mais imediato. Sua arte se define pela vigilância. As transformações prodigiosas de nosso tempo escapam a muitas consciências. O artista as destaca e as apresenta, ensina os homens a ver o maravilhoso no real. Seu fim não é mistificar mas tornar para todos o mundo transparente. Êle forma nos homens uma *sensibilidade* ao mundo moderno. Ajuda o progresso, contribuindo para que as noções as mais abstratas (hoje abruptos símbolos matemáticos) tornem-se *intuitivas* aos espíritos. (DESNÉ: *Balanço*, pág. 31)

Fusão entre ciência e arte

Estas comparações, estas metáforas, revelam que muitos artistas (pintores e romancistas na maioria) consideram que estão em condições de concorrer com os sábios na elucidaçoã do real. (...) De outra maneira que o sábio, êle é também sábio. Isto significa que o desnível entre conhecer e sentir, a diferença do conceito e da emoção, esta dualidade da ciência e da arte, que a burguesia entretém desde tanto tempo, escritores e artistas plásticos não a desejam mais. (DESNÉ: *Balanço*, pág. 31.)

Realidade e técnica

Vê-se, portanto, que, para os neo-romancistas, a pesquisa de um nôvo realismo, mais completo, mais profundo do que o antigo, é inseparável de um trabalho paralelo de pesquisa técnica, ao qual não seria possível subtrair-se e que não é formal senão na aparência; tudo como, se se quer, para o físico, o progresso do conhecimento científico está ligado de maneira inseparável, simultâneamente, à pesquisa teórica e aos melhoramentos técnicos acrescentados aos seus aparelhos de medida e de experimentação. (...) Para julgar, em conseqüência, do valor da tentativa do nôvo romance, é necessário colocar duas questões. A primeira toca aos processos que êle emprega.

Como tôda categoria artística, o romance é, também, uma construção formal e, sem elaboração estética dos materiais brutos fornecidos pela realidade, não há romance, de todo; é isso justamente que o diferencia do inquérito sociológico ou da análise do psiquiatra. Mas a maneira como se opera essa elaboração não é mais indiferente e a escolha que o romancista faz de sua técnica vai influir no conteúdo da obra, limitando ou ampliando sua restituição da realidade, embelezando-a ou empobrecendo-a. Decidindo escrever, seguindo tal ou qual processo, empregar o estilo narrativo ou o monólogo interior, seguir no texto a ordem cronológica ou o deslocamento, o romancista determina, ao mesmo tempo, o trecho real que quer explorar e dispõe os limites de seu poder de exploração. Dêsse ponto de vista, seria possível dizer, sem dúvida, que a só análise dos processos romanescos empregados por um autor nos ensina, grosseiramente sem dúvida, mas sem verdadeira inexatidão, sôbre a extensão da realidade por êle abarcada e sôbre a profundidade de seu realismo. Interrogar-se-á, depois, sôbre o conteúdo dessa realidade, tal como é desvendada nessas obras, porque se a escolha dos processos tem sua importância, a técnica, tão sòmente, não prova nada. Nenhuma renovação das formas romanescas, tão completa, tão radical que seja, não é suficiente para assegurar a autenticidade da visão do mundo restituída por êsses meios novos. (...) O que importa, com efeito, não é saber se a técnica empregada é nova ou tradicional — como se fôsse suficiente empregar um instrumento nôvo para fazer descobertas — não é saber se quem a emprega tem pouco ou muito talento (porque conhecemos gênios impotentes), é a densidade da realidade que êle nos restitui. Até onde foi o escritor? Pôs a nu o caráter dos homens que pintou, penetrou as razões profundas de seus motivos, desvendou, sob as aparências, a significação verdadeira das fôrças sociais que sofreram ou que os fizeram agir, e do meio material em que vivem? Ou bem se contentou, com maior ou menor habilidade literária, em impor-nos sua própria visão das coisas, deformada por suas complacências literárias, suas tradições e seus preconceitos de classe? É uma visão autêntica ou um quadro conformista, uma análise penetrante ou um fantasma da consciência mistificada? (LOP e SAUVAGE: *Essai*, págs. 120 e 122.)

Realismo e detalhe É conhecido o emprêgo, e mesmo o abuso, que Balzac fêz dessas pinturas minuciosas, feitas de acúmulo de detalhes precisos, que reconstituíam o objeto por uma espécie de geografia descritiva de suas aparências exteriores, se bem que não exista, em sua obra, personagem episódico de que não conheçamos com exatidão todo o costume inteiro, dos sapatos ao chapéu, passando pelas luvas rasgadas ou não, a fisionomia com suas rugas e suas verrugas no nariz. Mas a intenção balzaqueana, segundo a qual o objeto não tem por função senão situar e melhor esclarecer os personagens, trazer novos elementos ao acervo do conhecimento do homem e à sua classificação das diversas "espécies sociais", é traída — voluntàriamente traída, aliás — pelos neo-romancistas, se bem que, manejado por êles, o processo muda radicalmente de valor. (LOP e SAUVAGE: *Essai,* pág. 125.)

Realismo e prognóstico Por conseguinte, na base da concepção do romance está o poema, isto é, a idéia, o patos, a fábula, o elemento apaixonado, o ideal e a utopia: mas êles são realizáveis, artìsticamente, apenas com conhecimento irrepreensível da realidade contemporânea, em seus estados de ânimo, em movimento e em seus fatos característicos. O cotidiano e as exigências da época acrescentam vitalidade e sentido concreto à temática ideológica do romance. O escritor realista é provido, segundo Dostoievski, de um dom de formular *prognósticos* agudos e corretos sôbre as idéias e relações sociais em formação. Êle prevê tipos que surgirão, adivinha acontecimentos que amadurecem e capta viradas mal esboçadas do pensamento social: "Tôda a realidade não se esgota pelo cotidiano, pois, numa parte imensa, está encerrada nêle, na forma da palavra futura, ainda oculta e inexpressada". (Dostoievski) (GROSSMAN: *Dostoievski,* págs. 79 e 80.)

Conceituação do realismo Examinemos agora o conceito de realismo. É um velho conceito, que já foi muito usado, por muitos homens e com muitos objetivos, e antes de aplicá-lo devemos esclarecê-lo também. Isso

é necessário porque, quando o povo se apossa de sua herança, deve haver um processo de expropriação. As obras literárias não podem ser ocupadas como as fábricas, nem formas de expressão literária tomadas como métodos industriais. O realismo, do qual a História oferece muitos exemplos, é condicionado pela questão de como, quando e para que classe é feito. E condicionado até o último detalhe. Como temos em mente um povo lutador, que está transformando o mundo real, não devemos ficar presos a regras "já testadas" para contar uma história, aos modelos fornecidos pela história literária e leis estéticas eternas. Não devemos abstrair um só realismo de certas obras dadas, mas fazer uso vivo de todos os meios que tivermos, velhos e novos, testados, tirados da arte ou de outras fontes, com o objetivo de colocar a realidade viva nas mãos de um povo vivo, de tal forma que ela possa ser dominada. Devemos tomar cuidado em não limitar o realismo a uma forma histórica particular do romance de determinado período, o de Balzac ou o de Tolstói, por exemplo, nem estabelecer um critério de realismo puramente formal e literário. Não nos limitaremos a falar do realismo apenas nos casos em que se possa cheirar, ver e sentir o que é representado, em que a "atmosfera" é criada e as histórias se desenvolvem de tal maneira que os personagens são psicològicamente dissecados. Nossa concepção de realismo deve ser larga e política, livre das restrições estéticas e independente da convenção. (...) Realismo não é mera questão de forma. Ao copiarmos os métodos dêsses realistas, nós próprios deixaremos de ser realistas. Os tempos mudam, felizmente, para os que não sentam em mesas de ouro. Os métodos se gastam, os estímulos falham. Novos problemas surgem e exigem novas técnicas. A realidade se modifica: para representá-la, é necessário modificar também os meios de representação. Nada surge do nada: o nôvo nasce do velho, mas é justamente isso que o faz nôvo. (BRECHT: *Teatro,* págs. 118/119.)

Realismo e sugestão Desde o primeiro exame, vê-se que a arte, para desempenhar seu dever — suscitar certas emoções, trazer certas experiências — não tem nenhuma necessidade de fornecer imagens justas do mundo, reproduções exatas de acontecimentos onde homens se encon-

tram face a face. Atinge ela também seus efeitos através de insuficientes imagens do mundo, equivocadas ou caducas. Graças à sugestão artística que ela pode criar, confere às afirmações mais assombrosas sôbre as relações entre os homens, a aparência de verdade. Quanto mais incontroláveis a arte torna tais representações, exerce poder maior. A lógica toma o lugar do entusiasmo, os argumentos, o do falatório. É verdade que a estética exige certa verossimilhança em todos os fatos, sem o que os efeitos não se produzem mais ou são consideràvelmente enfraquecidos. Mas trata-se aí de verossimilhança de tipo puramente artístico, de pretensa "lógica da arte". Concede-se ao autor seu próprio universo, possuindo suas próprias leis. No caso de tal ou tal elemento estar em desacôrdo com a verdade, basta que todos os outros elementos façam o mesmo, e que o princípio do desacôrdo seja de certa maneira geral, para que o todo seja salvo enquanto todo. A arte pode então construir seu mundo próprio, sem a necessidade de fazê-lo coincidir com o mundo real; e êste privilégio, deve-o a um fenômeno singular: a identificação do espectador com o artista e, por isso mesmo, com os personagens e os fatos postos em cena. (BRECHT: *Teatro*, páginas 134 e 135.)

Identificação e distanciamento

A identificação é uma das vigas mestras sôbre as quais repousa a estética dominante. (...) O que gostaria de dizer-lhes, agora, é que tôda uma série de tentativas no sentido de fabricar, com os meios do teatro, uma imagem manejável do mundo, conduziram a suscitar a questão perturbadora de saber se, por isso, não seria necessário abandonar de alguma forma a identificação. É que, se não se considera a humanidade (suas relações, seus processos, seus comportamentos e suas instituições) como alguma coisa de dado e imutável, e se se adota em relação a ela a atitude que se teve, com tanto sucesso, desde alguns séculos, em relação à natureza, essa atitude crítica que procura transformar a natureza, com o objetivo de dominá-la, então não se pode recorrer à identificação. Impossível identificar-se com sêres transformáveis, participar de dores supérfluas, abandonar-se a ações evitáveis. (...) As pessoas vão ao teatro para serem seduzidas, encantadas, impressionadas, exaltadas, espantadas, emocionadas, cativadas, libertadas, distraídas, aliviadas, moldadas, arrancadas de seu tempo, providas de ilusões. Tudo isso é tão natural que a definição da arte é dada precisamente pelo fato de que ela liberta, ela seduz, ela educa, etc. Não será mais arte se não fizer isso. (...) O princípio consiste em provocar; em lugar da identificação, *distanciamento*. O que é distanciamento? "Distanciar" um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar dêsse fato ou dêsse caráter tudo o que êle tem de natural, "conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade". (...) "Distanciar" é, pois, historicizar, é representar os fatos e os personagens históricos, isto é, efêmeros. Pode-se, evidentemente, proceder da mesma forma com os contemporâneos e mostrar seus comportamentos como ligados a uma época, como históricos, efêmeros. (...) O que se ganhou é que o espectador assume, no teatro, uma nova atitude. Diante das representações do mundo dos homens, levadas no palco, êle adota a mesma atitude que diante da natureza, como homem de nosso século. O teatro também o acolhe como o grande transformador, aquêle que é capaz de intervir nos processos da natureza e nos da sociedade; que não encara mais o mundo apenas como é, mas que se faz senhor dêle. O teatro não tenta mais embriagá-lo, proporcionar-lhe ilusões, reconciliá-lo com seu destino. O teatro apresenta-lhe agora o mundo para que êle o apreenda. (BRECHT: *Teatro*, págs. 136 e 138.)

Estética da realidade

O teatro tem de se comprometer com a realidade, pois só assim lhe será possível e lícito realizar representações eficazes da realidade. (...) O realismo de um ponto de vista socialista é um princípio amplo e penetrante e um estilo pessoal e um ponto de vista individual não o contradizem mas o ajudam. A campanha contra o formalismo não deve ser vista simplesmente como tarefa política mas deve receber conteúdo político. É parte da luta da classe operária por soluções autênticas para os problemas sociais, de tal forma que as soluções antiquadas nas artes devem ser combatidas como soluções sociais antiguadas e não como erros estéticos. Os políticos podem ficar surpresos mas a maioria dos artistas acha a linguagem da

política mais fácil de entender do que um vocabulário estético desordenadamente amontoado, que nada tem a oferecer exceto pronunciamentos *ex-cathedra* e de sentido nebuloso. (...) Tudo isso só pode ser alcançado por uma arte altamente qualificada e diferenciada. Pois, para uma verdadeira arte socialista, a questão da qualidade é politicamente decisiva. (BRECHT: *Teatro*, págs. 192 e 266.)

Pessimismo do naturalismo O naturalismo, assim como outros têrmos já empregados não tem significado preciso e pode ser definido como a teoria segundo a qual a função da arte é mostrar a aparência exata das coisas, das pessoas ou dos acontecimentos. Na sua acepção moderna, o naturalismo é a corrente que não pretende impor nenhuma ordem ou significado ao mundo que nos cerca. (...) Nesse período, a cultura evoluía para uma consciência cada vez maior dos males da sociedade capitalista; reconhecia as sórdidas verdades da civilização, a incidência do crime, o efeito embrutecedor da pobreza e da fome, o desgaste da capacidade humana. Insistia numa *objetividade científica*, dotada de alguma semelhança com os métodos mecânicos e descritivos das ciências físicas, e afirmava que os homens se encontram incapacitados para mudar as condições de sua existência, determinadas por *leis naturais*, tais como a hereditariedade ou a depravação inatas no homem. Grande número de filósofos, desde Schopenhauer a Freud, lançaram os fundamentos intelectuais de uma visão determinista e pessimista da sociedade moderna. (LAWSON: *Criação*, págs. 79 e 80.)

Realidade e visão Seus quadros não podiam retratar a vida emotiva, mas isto não deve ser imputado ao seu amor pela fantasia. Ao contrário, o emprêgo imaginativo das transformações e das trucagens foi a primeira constatação de que o cinema *vê* relações físicas e psicológicas que nossos olhos não podem ver. (LAWSON: *Criação*, pág. 24.)

Realidade e relação A sensação de realidade é a chave da resposta do espectador de teatro e de cinema. Se o público aceita a realidade da ação imitada, não como lôgro, mas como acontecimento dotado de sua própria realidade e de sua razão de ser, estabelece-se uma relação entre atôres e espectadores. (LAWSON: *Criação*, pág. 240.)

Realidade em pintura Esta reconquista do real sôbre o universo da mística e da transcendência, durou mais de seis séculos. Gênios maravilhosos descobriram as técnicas próprias para criar, sôbre a superfície pintada, a mais completa ilusão da realidade dos corpos, de seus exatos contornos, e mais de seu volume e de sua profundidade. Isso colocou o problema da luz, cujo claro-escuro permitia sugerir o modelado dos corpos, o azul e o *flou* sugerindo o afastamento. A necessidade de situar os corpos uns em relação aos outros colocou o problema do espaço pictural. Foi resolvido, não mais geomètricamente, pela luz, com Caravagio, Rembrandt, Georges de la Tour e os Le Naim. A luz tomava, assim, lugar cada vez mais importante na investigação do mundo exterior. Essa investigação atingiu seu último ponto com os impressionistas. Monet, esforçando-se por apanhá-la nas aparências mais fugitivas, a havia seguido, no curso das horas, nas ninféias, nas brumas de Londres, ou nas pedras das catedrais. Êsse extremo escrúpulo do realismo transformou-se, dialèticamente, em seu contrário. Courbet já dizia: "Eu não pinto senão o que vejo". Com os impressionistas, o equilíbrio entre os dados dos sentidos e as normas da inteligência é rompido definitivamente. O cuidado exclusivo de não pintar senão o que se *vê* das coisas e não o que se *sabe* delas conduziu a perder as próprias coisas: a sacrificar sua forma e sua solidez às vibrações da luz que dissolve os volumes e omite os contornos, a sacrificar mesmo sua côr local às irizações e à pulverização do sol, a cada estação e a cada hora. Dêsse real, tão apaixonadamente perseguido desde seis séculos pela pintura, quando se atingiu ao mais extremo refinamento para alcançá-lo, não restava mais que poeira impalpável, um universo sem estrutura. (GARAUDY: *Réalisme*, págs. 38 e 39.)

Pintura e fotografia O desenvolvimento da fotografia tornava mais urgente uma tomada de consciência da significação e do papel da pintura: no tempo de Courbet, a fotografia, com suas poses intermináveis, estava ainda atrasada em relação ao realismo do pintor, que já era capaz de um instantâneo; no tempo do impressionismo, face a uma arte fotográfica limitada ao branco e prêto, o pintor salvaguardava sua razão de ser: a côr é o seu reino. Mas, depois? A fotografia sòmente prolongou e acabou uma trajetória de seis séculos: em seu têrmo, conduziu a conquista das técnicas da ilusão e tornou caduca a função utilitária da pintura. Nesse domínio, Picasso rompeu com tôdas as técnicas praticadas pelos mestres de seu tempo e os do passado: capaz de igualar a mestria de Ingres ou a de Corot, sentiu a necessidade de retirar a pintura do impasse ilusionista. O objeto não pode ser mais um modêlo. A imitação não pode ser mais um fim. O assunto não pode ser mais um *alibi*. (GARAUDY: *Réalisme*, pág. 41.)

Revolução na pintura O nôvo, nas alturas de 1907, tìmidamente com os *Fauves*, audaciosa e deliberadamente com Picasso e os cubistas, é não procurar mais mascarar a oposição entre os dois têrmos e de reivindicar o primado da criação sôbre a imitação, de proclamar a vontade de fazer uma pintura que não seja mais do que pintura. O quadro tem vida própria, que não toma ao modêlo. Picasso tem disso clara consciência. Em 1923, declarava a Marius de Zayas: "Opõe-se o naturalismo e a pintura moderna. Eu desejaria saber se alguém já viu uma obra de arte natural. Natureza e arte, sendo duas coisas diferentes, não podem ser a mesma coisa. Pela arte, expressamos nossa concepção do que a natureza não é". Êste princípio fundamental, que o cubismo desembaraçou em sua fôrça, estava latente em tôda grande criação artística, e um dos maiores críticos de arte do Século XIX, Baudelaire, o havia enunciado: "O primeiro trabalho de um artista — escrevia — é de se substituir à natureza e de protestar contra ela". A missão designada à pintura, a partir do cubismo, não é mais a de reproduzir o mundo existente, o da natureza, mas de criar um mundo nôvo, um universo pròpriamente humano. (...)

Trata-se, com efeito, de substituir à fidelidade visual a construção de um universo tal que o pintor o recria, em sua significação essencial, com suas lembranças, sua imaginação, seu saber. É o que Picasso resume numa *boutade* característica: "Dever-se-ia furar os olhos aos pintores, como se faz com os canários, para que cantem melhor". Designar tal missão à pintura implicava, necessàriamente, numa profunda mudança dos meios e da técnica. Grande número dos meios tradicionais de expressão plástica perdia sua razão de ser. Também a perspectiva clássica. Não é justo dizer, como Ortega y Gasset, que, depois de Cézanne, a pintura não pinta mais que idéias, porque se a pintura sacrificasse o sensível ao conceitual, deixaria de ser pintura. A verdade é que, na criação do quadro, Picasso não separa o que se *sabe* do que se *vê*. (GARAUDY: *Réalisme*, págs. 44 e 45.)

Pintura e movimento A pintura de Picasso é tìpicamente a pintura da época do cinema. Tudo se passa como se o pintor notasse e justapusesse, por uma espécie de deslocamento ou de esfacelamento do espaço, os sucessivos pontos de vista tomados em relação a uma figura em tôrno da qual nos deslocamos. Com o cinema, o tempo perdeu suas duas características tradicionais principais: a continuidade e a irreversibilidade. O cinema tem, de qualquer maneira, espacializado o tempo, nêle introduzindo a simultaneidade. No cinema, o tempo não é mais uma linha contínua e orientada. O homem pode mover-se aí em todos os sentidos. Picasso fêz, para o espaço da Renascença, o que o cinema fêz para o tempo clássico. (...) Tudo se passa como se girássemos em tôrno das coisas, para notar-lhes as sucessivas aparências, segundo as diversas tomada de vista. Mas as tomadas de vista não são quaisquer: são escolhidas, não pelo ôlho em função de tal ângulo de vista, mas pelo espírito, em função de tal significação. Finalmente, essas imagens devem ser coordenáveis e, diferente de uma "montagem" fotográfica, exigem, não simples justaposição mecânica, mas adaptação recíproca de tipo orgânico: cada uma penetra a outra e a transforma, em sua estrutura e em sua textura. (...) Uma tal análise do objeto nos ajuda a tomar consciência que olhar é um ato. Ela corresponde, além das

convenções contemplativas da pintura do passado, à experiência de um homem que explora ativamente o mundo e as coisas, que tem consciência de seu futuro e sobretudo da ação que pode exercer sôbre elas, para transformá-las. Ela comporta novas exigências em relação à linguagem plástica, em relação também ao espectador, convidado, também êle, não simplesmente a uma contemplação, mas a uma ação. (...) As côres não ficam mais, necessàriamente, encerradas nos contornos. (...) As linhas, elas mesmas, são, na maioria das vêzes, mais trajetória de um movimento que contôrno de uma coisa. Êsse movimento pode ter o ritmo sincopado a que nos habituaram, atualmente, o cinema e o *jazz*. (GARAUDY: *Réalisme*, págs. 46 e 52.)

Dialética da pintura O ponto de partida do cubismo, o analítico, é que olhar é um ato, um ato pelo qual, destacando o quadro como uma totalidade, com os seus múltiplos aspectos, suas contradições, suas tensões internas, não estamos mais na atitude passiva da contemplação. Nossa relação com o quadro, com o objeto criado pelo pintor, é a de uma ação, de uma luta para recriar em nós a unidade de que o artista decompôs os momentos. A pintura, liberada da tutela da literatura, conquistou sua autonomia. As tensões dialéticas existiam, antigamente, entre a pintura e o que ela não é: a natureza ou o assunto, o espetáculo ou o acontecimento, tornam-se tensões interiores à própria pintura. Tensão entre as exigências da linguagem e as da imagem, entre o material artístico (linha ou côr) e a mensagem que induz, entre o problema que o quadro coloca (e daí a sua significação) e a resposta, mítica e prospectiva, que apresenta. (...) Picasso transformou o cubismo, que havia começado como escola de estrita disciplina, numa doutrina de liberdade. Numa concepção da liberdade que não se confunde com o individualismo anárquico; disciplina e liberdade, longe de opor, implicam-se, necessàriamente. Ao contrário, a inversão consiste melhor em passar do abstrato ao concreto (estando bem entendido, que se trata, sempre, de abstração plástica e não conceitual), do geral ao patricular, a seguir, ao inverso, o caminho de Cézanne, continuado pelo

cubismo analítico. (...) Seria errado concluir dessa oposição entre o mundo da natureza e aquêle de que surgem as criações do pintor, a um retôrno ao misticismo. A fonte dêsses objetos inventados não é transcendente, um "sobrenatural", no sentido místico do têrmo. A evolução do cubismo sintético, em Picasso, testemunha isso. Para resistir, na ladeira que arrisca caminhar do cubismo sintético à arte abstrata. Picasso e Braque introduzem, então, em seus quadros dessa época, por volta de 1908-1909, elementos diretamente tomados do mundo dos objetos usuais ou simplesmente imitados. (GARAUDY: *Réalisme*, págs. 69 e 71.)

Realidade e movimento Mas o seu problema pessoal era o de traduzir o movimento na linguagem própria à sua exigência de participação e de totalidade. Êsse problema foi abordado por Rodin e por êle resolvido, sintetizando, numa atitude incompatível com as leis da natureza, o gesto esboçado e o gesto consumado. Êles se acham reunidos, em nossa lembrança ou nossa imaginação, que não obedece aos imperativos fotográficos da instantaneidade. Esta condensa o movimento, enquanto o nosso espírito, sempre ativo, retêm e compõe o que foi e o que vai ser, em lugar de imobilizar e de petrificar um momento "abstrato" da ação ou da personagem, interrompido em sua ação ao milésimo de segundo, com o ar de saltar num só pé. Contra o testemunho mecânico do objetivo, Rodin, comentando seu *São João Batista*, dizia: "O artista é que é verídico e a fotografia é que é mentirosa porque, na realidade, o tempo não se detém." (...) A natureza fornece, evidentemente, as côres e as formas, as aparências, mas como materiais brutos. O artista, recusando a obrigação de *representar* o que quer que seja, de imitar um objeto quelquer, arranca êsses elementos do real a suas significações costumeiras e convencionais, e constrói com êles um outro mundo. (...) Um poema não é belo à maneira de uma épura ou de um discurso, isto é, pela perfeição do que representa ou do que explica. Age sôbre nós como um ser real, como o mar, o sol ou o vento. Não é belo como uma demonstração mas como uma árvore. (GARAUDY: *Réalisme*, págs. 126 e 142.)

Realismo e cubismo Porque, discutindo a concepção de espaço e de perspectiva tornada tradicional há quatro séculos, abria à pintura novas vias, liberava o realismo tradicional de uma definição muito estreita. A perspectiva, tal como era concebida depois do Renascimento italiano, repousava sôbre outra convenção: o mundo é um espetáculo que vemos com um ôlho só e imóvel. A pintura dita "cubista" permite-nos tomar consciência das condições mais humanas, mais reais da visão das coisas, deslocando, por exemplo, sôbre uma tela, os sucessivos aspectos que um objeto apresenta, quando volteamos em tôrno dêle, ou, ainda, sintetizando numa única imagem os elementos característicos de um personagem ou de uma cena, tais como as evocamos na lembrança ou no sonho, ou ainda mudando as proposições ou a forma de coisas tais que, por êsse efeito, as deformam, ou engrandecem nosso desejo ou nossa angústia. (GARAUDY: *Réalisme*, pág. 95.)

Realismo e símbolo Kafka, como todos os grandes criadores de mitos, vê e constrói o mundo em imagens e em símbolos, desvenda e sugere a correspondência entre as coisas, une num todo indivisível a experiência, o sonho, a ficção, a magia mesmo e, nessa superimpressão ou superposição dos sentidos, evoca, para cada um de nós, o perfil das coisas cotidianas, os sonhos fugidios, as idéias filosóficas ou religiosas e o desejo de ir além. (...) Não se poderia, portanto, exercer uma exegese talmúdica do detalhe das parábolas de Kafka. Nenhuma correspondência, têrmo a têrmo, é concebível entre o desenvolvimento concreto do símbolo e sua significação abstrata. São personagens vivas e individualizadas que se movem no quadro geral do símbolo, e o realismo do detalhe não contradiz o símbolo, mas lhe dá vida .(...) Essa objetividade é o modêlo em que se inspira. "Edschmid fala de mim como de um construtor. Ora, não passo de um desenhista médio, bem desajeitado. Edschmid pretende que introduzo adequadamente o maravilhoso nos acontecimentos cotidianos. É um êrro grave. O cotidiano, em si, é já maravilhoso. Não faço mais que consigná-lo". (Kafka) (...) Esta objetivação impassível de um mundo inumano não fornece, e não pretende fornecer, resposta aos

nossos problemas, mas nos obriga a enfrentá-los. A falsa ordem que firma a fachada do mundo, ela dá sua verdadeira face careteante e grotesca, desloca e fende o edifício carcomido que se dá por solene e imutável. Ela nos obriga a sentir que êste mundo não se fecha sôbre si mesmo. Dá-nos consciência de nossa alienação. (...) Esta vida se desenrola, daí por diante, segundo uma outra lógica, em radical ruptura com a lógica habitual, e essa transposição kafkiana é tão pouco arbitrária que nos sentimos deslocados mas tocados. Somos, por nossa vez, retirados do torpor dos costumes, das ligações e das convenções, e chamados a prestar contas. Não nos sentimos mais conduzidos pelo social e costumeiro e obrigados a dar aos nossos atos uma justificativa que não a da inércia do hábito. Tal a missão do despertador, que Kafka assumiu, com uma confiança nos homens que o fazia dizer dos piores entre êles: "São sonâmbulos e não canalhas". (GARAUDY: *Réalisme*, págs. 232 e 237.)

Realismo e testemunho A grandeza de Kafka é de ter sabido criar um mundo mítico que está em unidade com o mundo real. O real, em arte, é uma criação que transfigura, pela presença humana, a realidade cotidiana. Tal como, na mesma época, os pintores cubistas revelavam a poesia imanente nas coisas mais cotidianas, por uma transposição consciente, Kafka criou um mundo fantástico com os materiais dêste mundo, recompostos segundo outras leis. Não se saberia definir Kafka melhor que aplicando à sua obra o seu julgamento da pintura de Picasso. Janouch dizia de Picasso, quando da primeira exposição cubista em Praga: "É um deformador voluntário." "— Não o creio — disse Kafka. — Êle não faz mais que notar as deformações que não entraram ainda no campo de nossa consciência. A arte é um espelho que *avança* como uma vitrina". (...) Tôda obra de arte autêntica exprime uma forma de presença do homem no mundo. Duas conseqüências decorrem disso: não há arte que não seja realista, quer dizer, que não se refira a uma realidade exterior e independente dêle; a definição dêsse realismo é extremamente complexa, não podendo fazer abstração da presença do homem no coração do real, como seu fermento. (...) O realismo se definiu a partir das

obras, não antes delas. (...) A liberdade não é jamais abstrata. Não surge do "nada". Não há liberdade autêntica senão enraizada na cultura do passado, nas lutas do presente, na tarefa comum dos que batizam o futuro. O artista e o escritor não escapam a essa lei. O realismo, na arte, é a tomada de consciência dessa participação à criação contínua do homem pelo homem, forma mais alta da liberdade. Ser realista não é imitar a imagem do real, mas imitar sua atividade; não é dar um calco ou um duplo da realidade das coisas, dos acontecimentos ou dos homens, mas participar do ato criador de um mundo em transe de se fazer, em encontrar o ritmo interior disso. A partir daí, pode-se definir a liberdade real do artista: êle não tem que refletir passivamente ou ilustrar uma realidade que estaria já feita fora dêle e sem êle. Não está encarregado apenas do relatório da batalha, é também um dos combatentes, com sua parte de iniciativa histórica e de responsabilidade. Para êle, como para todos os homens, não se trata de interpretar o mundo, mas de participar de sua transformação. O papel do artista não é o do filósofo ou o do historiador: êle não é obrigado, por exemplo, a refletir a totalidade do real. Exigir de uma obra, em nome do realismo, que reflita a totalidade do real, que desenhe a trajetória histórica de uma época ou de um povo, que lhe expresse o movimento essencial e as perspectivas futuras, é uma exigência filosófica e não estética. Uma obra pode ser testemunho muito parcial, muito subjetivo mesmo, da relação do homem no mundo em dada época, e êsse testemunho pode ser autêntico e grande. (GARAUDY, *Réalisme*, págs. 241 e 245.)

Realismo e impressionismo A realidade é a própria matéria da arte. Mas o artista faz sempre uma escolha, tem uma visão particular do real. Quando o transcreve, recria. O realismo não se pode limitar a uma cópia servil. Deve ir mais além que o impressionismo, que se atém à aparência superficial e fugitiva das coisas. Há realismos diferentes: um realismo estático, reacionário, e um realismo que quer representar o mundo em seu movimento e

seu desenvolvimento. Evoluindo com as realidades sociais, êste realismo encontra, em cada época, suas formas próprias. (...) Plékhanov se pronuncia resolutamente contra êsse realismo abastardado, frustrado e superficial, que visa reproduzir o aspecto exterior das coisas e oferece ao leitor "trechos de vida", arbitràriamente cortados da vida real. O naturalismo, cuja atitude "objetiva, face ao meio que estuda, indica, de fato, uma ausência total de simpatia", não vê, atrás dos costumes, o regime que os engendra. Fracassou porque se atinha ao indivíduo e explicava o homem social não pelas relações sociais mas pela fisiologia e pela hereditariedade. (FRÉVILLE, in PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 78.)

Realismo e época "O artista-escritor, sem se preocupar com qualquer consideração geral sôbre o estado do pensamento social e da moralidade, sabe sempre, entretanto, extrair os traços essenciais, esclarecê-los vivamente e colocá-los diretamente sob os olhos dos que pensam. É por isso que nos parece que, desde que um escritor manifesta o seu talento, isto é, a faculdade de sentir e de representar a verdade viva dos fenômenos, suas produções, pela fôrça dêsse talento, são um guia seguro para o estudo do meio e da época que inspirou ao escritor tal ou qual obra. O talento do escritor medir-se-á, então, pela amplitude com que abarcou a vida, a solidez e a variedade das imagens que criou". (Dobrolioubov) (...) Conforme isto, Dobrolioubov assinalou, como fim principal da crítica literária: "A explicação dos fenômenos da realidade que suscitaram dada obra artística". (PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 201.)

Realismo socialista Górki admitia que o realismo socialista havia operado uma espécie de fusão entre o realismo crítico e o romantismo revolucionário. Ora, a união do espírito científico mais rigoroso, mais elevado, e da paixão revolucionária, caracteriza precisamente Lênin. Êle possuía, segundo a observação de Górki, "a rara faculdade de ver o presente do ponto de vista do futuro.. Glorificava o sonho que ultrapassa "o curso natural dos acontecimentos", o sonho graças ao qual o homem pode "superar" o presente

e contemplar "o quadro inteiramente acabado da obra que começa sòmente a se esboçar". O realismo socialista, que recolhe a preciosa herança do realismo crítico e o acresce, graças à ideologia socialista, consiste em representar de forma verídica a realidade, em seu desenvolvimento revolucionário. (FRÉVILLE, in LÊNIN: *Littérature*, pág. 35.)

Problema do realismo

Em segundo lugar, o problema da projeção da realidade objetiva, independente da nossa consciência, como fundamento da arte leva a um complexo de questões que assume importância específica no nosso tempo: o problema do realismo. Uma das diferenças mais relevantes que separam a estética marxista da burguesa é o modo de definir esta categoria. Ainda para o estudioso burguês de estética mais benevolentemente disposto nos confrontos do realismo, êste não é mais do que um estilo entre outros. Para o marxismo, ao contrário, êsse é o problema fundamental da literatura; os problemas do estilo podem ser postos só no seu campo interno de validade, oposto, e agora com acento negativo, em relação a uma luta contra a sua extensão. Tal definição decorre, necessàriamente, do fato de que o marxismo concebe a literatura e a arte como forma de projeção da realidade objetiva (o que implica, antes, na tomada de posição do artista, nos aspectos do mundo por êle representados), mas êste aspecto pode ser apenas esboçado e não desenvolvido por extenso. (...) Dado que a tendência de que se trata é uma tendência geral, espontânea e ao nível da espontaneidade artística, irresistível no período da decadência burguesa, a lutar por uma arte verdadeira deve coincidir com a luta pelo realismo. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 14 e 16.)

Realismo e naturalismo

Ainda mais importante é a constatação de que quase todos os grandes escritores da literatura mundial escreveram seguindo, instintivamente, e mais ou menos conscientemente, a teoria da transposição, e que os seus esforços para tornar claros para

si próprios os princípios da criação artística foram orientados nesse sentido. A meta que todos os grandes escritores procuram é a reprodução artística da realidade, a fidelidade à realidade, o esfôrço apaixonado em reconstituí-la na sua totalidade e integridade, foram para todo grande escritor (Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstói) o verdadeiro critério da grandeza literária. (...) Se agora desejamos esclarecer alguns entre os momentos mais importantes de tal situação, surge de súbito a questão: que é a realidade, da qual a criação literária deve ser a fiel imagem especulativa? Aqui importa sobretudo o aspecto negativo da resposta: esta realidade não é tanto a superfície do mundo externo, que é imediatamente percebida; não são os fenômenos casuais, momentâneos, isolados. Ao mesmo tempo que a estética marxista coloca o realismo no centro da teoria da arte, combate àsperamente todo e qualquer naturalismo, tôda tendência que se proponha à reprodução fotográfica da superfície imediatamente perceptível do mundo exterior. Ainda nesse ponto, o marxismo não afirma nada de radicalmente nôvo, e não faz mais que elevar ao nível da máxima consciência e clareza o que constituiu sempre o centro da teoria e da prática dos grandes escritores do passado. Mas a estética do marxismo combate a todo tempo, com aspereza idêntica, um outro falso extremo, isto é, aquela concepção que partindo do conceito de que se deve ater a copiar servilmente a realidade e de que a forma artística é independente da realidade, chega ao ponto de atribuir, na teoria e na prática, uma independência absoluta à arte e à forma artística; de considerar como fim a atingir a perfeição da forma, e ainda a busca de tal perfeição, prescindindo assim da realidade, simulando ser independente dela e arrogando-se o direito de transformá-la e estilizá-la, ao bel-prazer. Nesta luta, o marxismo continua e desenvolve as opiniões que os verdadeiros grandes da literatura universal nutriam sempre, a propósito da essência da verdadeira arte: opiniões segundo as quais a tarefa da arte é a represenatção verdadeira e fiel da realidade na sua totalidade, e a arte está, entretanto, distante da cópia fotográfica quanto do puro jôgo, tão vazio, em última instância, da forma abstrata. (LUKÁCS: *Crítica*, pág. 39 e 41.)

Dialética da realidade A verdadeira dialética de essência e fenômeno repousa no fato de que ambos são, de igual modo, momentos da realidade objetiva, produtos da realidade e não apenas da consciência humana. Todavia — e isto é importante axioma do conhecimento dialético — a realidade tem diversos graus: assim é a realidade fugitiva da superfície, do átimo que não se repete mais, e assim são os elementos e tendências da realidade mais profunda, que se repetem segundo leis determinadas, mudando segundo a mudança das circunstâncias. Esta dialética abrange a realidade inteira, de modo que, nessa dependência, aparência e realidade tornam-se relativas novamente: aquilo que se contrapunha, como essência, à aparência, quando cavamos em profundidade, partindo da superfície da experiência imediata, aparecerá, depois de indagação ainda mais aprofundada, como aparência, sob a qual surge uma outra e diversa essência. E assim ao infinito. (...) A verdadeira arte aspira, assim, à máxima profundidade e compreensão, a colhêr a realidade na sua totalidade onicompreensiva. (...) A verdadeira arte, portanto, representa sempre a totalidade da vida humana, no seu movimento, no seu involver e evolver. Pois que a concepção dialética recolhe por tal modo, em móvel unidade universal, o particular e o singular, é claro que essa sua peculiaridade deve manifestar-se ainda na forma específica da arte. De fato, ao contrário da ciência, que resolve tais momentos nos seus elementos abstratos e intenta definir conceitualmente a ação recíproca dêsses elementos, a arte o faz intuir sensìvelmente, na sua vivente unidade. Uma das categorias mais importantes dessa síntese artística é a do tipo. Não foi por acaso que Marx e Engels proclamaram em primeira linha êsse conceito, quando se trata de definir o verdadeiro realismo. Engels escreveu: "Realismo significa, ao meu ver, algo além da fidelidade aos particulares, a reprodução fiel dos caracteres típicos em circunstância típica". Assim, o tipo não é, para Marx e Engels, o tipo abstrato da tragédia clássica, nem o personagem schilleriano na sua generalidade idealizante; mas é tanto menos aquêle que fizeram a literatura e a teoria literária de Zola e dos seus sucessores: a média. O tipo vem caracterizado do fato que nêle convergem e se entrelaçam, em vivente, contraditória unidade, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica

em que a verdadeira literatura reconstitui a vida; tôdas as mais importantes contradições, sociais, morais e psicológicas de uma época. Ao contrário, a representação da média faz com que tais contradições, que são sempre o reflexo dos grandes problemas de uma época, apareçam necessàriamente apagadas e fragmentadas no ânimo e na conduta de um homem medíocre, e percam, assim, os seus traços essenciais. Na transfiguração do tipo, na arte típica, fundem-se a concretização e a norma, o elemento humano eterno e aquêle històricamente determinado, a individualidade e a universalidade social. Por isso, na criação de tipos, na apresentação de caracteres e situações típicas, as mais importantes tendências da evolução social recebem expressão artística adequada. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 41 e 43.)

Objetivo e subjetivo A escolha dêsses grandes escritores indica, por si só, que a concepção marxista do realismo não tem nada a ver com a cópia fotográfica da vida cotidiana. (...) Mas não é absolutamente necessário, no nosso parecer, que o fenômeno tornado sensível pela arte seja retirado da vida cotidiana e nem mesmo da vida real em geral. Vale dizer: ainda o mais desenfreado jôgo da fantasia poética, a mais fantasiosa representação dos fenômenos, são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo. Não foi por acaso que mesmo algumas novelas fantásticas de Balzac e de E. Th. Hoffman se encontram entre as criações artísticas que Marx apreciava de modo particular. (...) Mas Marx aprofunda, ulteriormente, a relação da grande arte realista com a realidade histórica e apresenta os resultados obtidos pelos grandes realistas ainda mais do que os que não fizeram assim. Em colóquio com o seu genro, o eminente escritor socialista francês Paul Lafargue, Marx assim se exprime, a respeito de tal função de Balzac: "Balzac não foi apenas o historiador da sociedade de seu tempo, mas ainda o profético criador de figuras que, sob Luís Filipe, achavam-se ainda em estado embrionário e deveriam desenvolver-se completamente só depois de sua morte, sob Napoleão III". Todos êsses aspectos revelam a resoluta e radical objetividade da estética marxista. Segundo tal concepção, o traço dominante dos grandes realistas é, assim,

a apaixonada tentativa, e sem reserva, de abarcar e de tornar a realidade tal como esta é objetivamente na sua essência. (...) Por outro lado, colhêr estèticamente a essência, a idéia não é, para o marxismo, ato linear e definitivo em si mesmo, mas processo, motivo, aproximação, passo por passo, da realidade essencial, mesmo porque a realidade mais profunda e essencial é sempre só uma parte daquela máxima totalidade do real a que pertence também o fenômeno superficial. (...) Vemos, assim, que o objetivismo da estética marxista não está em contradição, em absoluto, com o reconhecimento do fator subjetivo na arte. Mas devemos considerar esta idéia ainda sob outro bem diverso aspecto. Devemos acrescentar que a objetividade pelo marxismo não significa desparticipação nos confrontos dos fenômenos sociais. Ainda porque, como justamente reconhece a estética marxista, o grande artista não representa coisas e situações estáticas, mas trata de investigar a direção e o ritmo do processo, deve aferrar, como artista, o caráter do processo; e uma tal tomada de consciência já implica uma tomada de posição. A concepção segundo a qual o artista seria espectador apaixonado dêsse processo, situado acima de todo movimento social (a impassibilidade flaubertiana) é, no melhor dos casos, uma ilusão, uma tentativa de enganar a si próprio; para os demais, é simplesmente uma evasão dos grandes problemas da vida e da arte. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 43 e 47.)

Realismo e política Surge, aqui, na aparência, nova e profunda contradição. Parece, a seguir êsse raciocínio, que todo grande escritor deve ter uma concepção progressista do mundo, em filosofia, sociologia e política; parece que — para formular nìtidamente essa aparente contradição — todo grande escritor deve ser orientado politicamente e socialmente para a esquerda. Não poucos grandes realistas, entretanto, que se encontram na história da literatura, os próprios autores prediletos de Marx e de Engels, são prova do contrário. Nem Shakespeare, nem Goethe, nem Walter Scott, nem Balzac, tiveram posição política de esquerda. (...) Trata-se, aqui, sobretudo, da honestidade estética incorruptível, e despojada de tôda a vaidade, dos escritores e dos artistas verdadeiramente grandes. Para êstes,

a realidade, tal como é, tal como lhes foi revelada na sua essência, após fatigantes e profundas pesquisas, antepõe-se a todos os seus desejos mais caros, mais íntimos, mais pessoais. A honestidade própria do grande artista consiste no fato de que não apenas a evolução de um personagem vem contradizer a ilusória concepção por amor da qual êle se formara na fantasia do escritor, que êste deixa que o personagem em questão se desenvolva livremente, até às extremas conseqüências, sem cuidar mìmicamente que as suas mais profundas convicções tornam-se quase em fumaça, porque estão em contradição com a verdadeira e profunda dialética da realidade. Tal a honestidade que podemos constatar e estudar em Cervantes, Balzac, Tolstói. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 49 e 51.)

Realismo e ética A vitória do realismo não é um milagre, antes, ao contrário, resulta de processo dialético assaz complicado, de mútua e fecunda ligação do escritor com a realidade. Com o advento do período de decadência ideológica, essa ligação mútua torna-se sempre mais difícil e o seu estabelecimento coloca sempre maiores exigências à personalidade intelectual e moral do próprio escritor. Quem vendeu sua alma à apologética, até conceder a falsificação da realidade, na conformidade das necessidades da classe dominante, está naturalmente perdido como escritor, ainda que processo semelhante se conclua mesmo em escritores dotados e instintivamente realistas, com certa lentidão e não sem luta íntima e contrastes. (...) Daí o baixo nível de pensamento da literatura burguesa moderna; e baixos não são apenas os pensamentos expostos na obra, mas baixo é também o nível espiritual dos personagens. Daí a aspereza e a bestialidade animalesca na representação dos sentimentos próprios da literatura burguesa da decadência. Daí o contínuo decréscimo do prestígio dessa literatura aos olhos dos poucos homens sérios e cultos da época. Daí, para dizer a verdade, o grande e entusiástico sucesso das poucas obras verdadeiramente realistas, fundadas sôbre uma verdadeira cultura do pensamento e dos sentimentos, que o nosso tempo produziu. O reduzido prestígio social da literatura burguesa moderna deriva essencialmente do fato de que as pessoas que

estão em profundo contato com a vida provam sempre mais intensa a sensação de perder inùtilmente o seu tempo ocupando-se dessa literatura. Não se pode encontrar nela nada de nôvo e de essencial porque ela não faz mais do que expor, de maneira formalmente pretensiosa, o que todo homem normal já sabe da vida sem precisar ler. O que é esta qualquer coisa de nôvo e de essencial? É o homem. "Ser radical — disse o jovem Marx, na sua crítica a Hegel — significa aferrar a coisa pela raiz." Mas, para o homem, a raiz é o próprio homem. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 182 e 188.)

Realismo e mistificação A profundidade da intuição estética, da aproximação realista da realidade, é sempre — qualquer que possa ser a concepção do mundo que o escritor formula em têrmos de pensamento — o impulso a não tomar nada como resultado inerte e já pronto e a resolver o mundo humano em viva ação recíproca dos próprios homens. Todo verdadeiro realismo comporta, assim, a ruptura com a fetichização e a mistificação. Quando os preconceitos da sociedade de classes estão de tal forma enraizados num escritor, tornam impossível essa resolução da sociedade nas mútuas ligações humanas, êle cessa de ser um realista. (...) Tal como se verifica na frase de Marx: "...a verdadeira riqueza espiritual do indivíduo depende inteiramente da riqueza de suas relações reais". (...) Se, ao contrário, tal imediatismo continua empalhado na mistificação decadente e fetichizada da atual vida capitalista, esta se torna trampolim para o vazio e pretensioso afastamento entre a literatura e a vida, pelo esgotamento do conteúdo literário: a literatura se transforma em arena de experiências formalistas. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 188 e 189.)

Do essencial ao necessário Só se o escritor sabe e intui exatamente e seguramente o que é essencial e o que é secundário, estará em situação, ainda no plano literário, de dar expressão ao essencial e de configurar, a partir de um destino individual, o destino típico de uma classe, de uma geração, de uma época inteira. E se o escritor abandona êsse critério de medida, perde com isso a

mútua ligação existente entre privado e social, entre individual e típico. O elemento social, colhido abstratamente, não pode, em caso algum, encarnar-se em homens vivos, e permanece pobre, árido, abstrato, impoético. (...) Sem elementos acidentais, tudo é morto e abstrato. Nenhum escritor pode apresentar algo vivo se evita completamente os elemento acidentais mas, de outro lado, deve superar, na representação, a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 216 e 278.)

Realismo e prática A íntima poesia da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia de suas ligações mútuas, que resultam de suas ações reais. Sem essa íntima poesia, não pode surgir épica verdadeira, nem pode ser elaborada nenhuma composição épica apta a recolher o interêsse dos homens, a reforçá-lo e a mantê-lo vivo. A arte épica — e, naturalmente, ainda a arte do romance — consiste na descoberta dos traços atuais e significativos da prática social O homem quer obter da poesia épica a clara imagem especulativa de si mesmo e de sua prática social. A arte do poeta épico consiste precisamente na exata distribuição dos pesos, na justa acentuação do essencial. A sua ação é tanto mais geral e transcendente quanto mais êsse elemento essencial, o homem e sua prática social, não aparece em forma de alambicado produto artificial, resultado de virtuosismo, mas como qualquer coisa que nasceu e cresceu naturalmente: como qualquer coisa que não é inventada, mas simplesmente descoberta. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 294 e 295.)

Caracteres típicos O caráter excepcional das situações típicas é devido à necessidade de escavar dos caracteres humanos o seu último, mais profundo conteúdo, com tôdas as contradições nêle implícitas. É verdade que essa tendência para representar caracteres e situações extremas não se encontra próximo aos grandes escritores, mas ainda em forma de oposição romântica ao prosaísmo da vida capitalista. Mas, nos românticos puros, a excepcionalidade do caráter e da situação surge por si mesma, tem aspecto pitoresco de oposição lírica. Os clássicos do realismo,

ao contrário, acham os casos mais desesperados como meio expressivo, particularmente adaptado a representar a mais alta forma de tipicidade. Essa distinção nos reconduz ao problema da composição. Considerado isoladamente, o tipo de fato não existe. A configuração de situações e de caracteres extremos torna-se típica só enquanto no conjunto da obra torna-se claro que o comportamento extremo de um homem em situação também extrema exprime os mais profundos contrastes de dado complexo de problemas sociais. O personagem torna-se típico só no confronto e no contraste com outros personagens, que encarnam, à sua vòlta — de modo mais ou menos pronunciado — outra fase, outros aspectos do mesmo contraste que determina o seu destino. Só nesse processo vário e complexo, rico de extremas contradições, é possível elevar uma figura a nível verdadeiramente típico. (LUKÁCS: *Crítica*, pág. 344.)

Fontes do naturalismo Nessa pseudo-objetividade da teoria e da prática da nova literatura burguesa se reconhece estreitamente a sua pseudocientificidade. O naturalismo se afasta sempre mais da viva ação recíproca dos grandes contrastes sociais, substituindo-as por vagas abstrações sociológicas. E essa pseudocientificidade assume sempre, em medida crescente, caráter agnóstico. A crise dos ideais burgueses vem representada, em Flaubert, sob forma de naufrágio de tôdas as aspirações humanas, de bancarrota do conhecimento científico do mundo. (...) Aqui emergem, claramente já, as tendências místicas fundamentais dessa pseudo-objetividade. A estrutura rìgidamente estática da sociedade literária de Taine dissolve-se, ante uma observação mais acurada, em "estados de ânimo", não diversamente, enquanto acontece com as situações sociais e humanas, por exemplo, nos Goncourt. Não é por acaso que, para o pseudo-objetivismo de tal literatura e teoria literária, a ciência fundamental seja a psicologia. Taine quer representar o ambiente como um fator objetivo, que determina o pensamento e os sentimentos dos homens, com a fôrça mecânica de uma lei natural. Mas, quando se limita a falar dos "elementos" dêsse ambiente, define, por exemplo, a essência do Estado, afirmando que é "o senso de obediência que agrupa

uma massa de homens em tôrno da autoridade de um *capo*". A inconsciente apologética do capitalismo, implícita no método sociológico, se transforma aqui em apologética aberta e conseqüente. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 353 e 354.)

Fuga à realidade Trata-se de uma questão de endereços e de princípios, não de maior ou menor qualidade literária. A riqueza e a profundidade do caráter dependem da riqueza e da profundidade da concepção do processo social. O homem, em realidade, não é, como o afirma a lírica aparência da superfície da sociedade capitalista, um ser isolado, mas um ser social, cuja vida está ligada por milhares de fios aos outros homens e ao conjunto do processo social. O enderêço geral da arte burguesa moderna afasta o artista, ainda quando rico de dotes, dos problemas essenciais da nossa época, que é uma época de grandes transformações sociais. Na literatura, reforça-se a atitude de exprimir o que é irrelevante, os mais fugitivos aspectos da mera individualidade, ao mesmo tempo que os grandes problemas sociais vêm-se rebaixados ao nível da banalidade. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 361 e 362.)

Particular e geral Para ser um homem autêntico, tôda figura literária deve ser específica, particular, e deixar sòmente entrever o geral. Por outro lado, todo esfôrço pedante e enciclopédico, em vista de refletir o universo inteiro, o processo cósmico inteiro, destrói a vida poética de personagens e situações. (LUKÁC: *Goethe*, pág. 234.)

Realismo e tipo Realismo significa reconhecimento do fato que a criação não se funda sôbre uma abstrata "média", como crê o naturalismo, nem sôbre um princípio individual que se dissolve a si mesmo e se evanesce no nada, sôbre uma desesperada expressão do que é único e irrepetível. A categoria central, o critério fundamental da concepção literária realista é o tipo, ou seja, aquela síntese particular que, tanto no campo dos caracteres como no das situa-

ções, une orgânicamente o genérico e o individual. O tipo se torna tipo não pelo seu caráter médio, e menos ainda pelo seu caráter individual, ainda que aprofundado, mas pelo fato de que nêle confluem e fundem-se todos os momentos determinantes, humana e socialmente essenciais de um período histórico; pelo fato de que representa êsse momento em seu desenvolvimento máximo, na realização plena de suas possibilidades imanentes, numa transfiguração suprema de extremos que concretiza não só o vértice como os limites da totalidade do homem e da época. (LUKÁCS: *Saggi*, pág. 17.)

Naturalismo e fisiologia A exigência da criação realista do tipo opõe-se tanto à corrente em que assume excessivo relêvo o lado fisiológico da existência e do amor (como em Zola e na sua escola), quanto à que sublima o homem em processos puramente psíquicos. (...) Uma tal posição, no plano da valorização estética formal, seria indubitàvelmente arbitrária porque — ùnicamente do ponto de vista de "escrever bem" — não se poderia compreender porque o conflito erótico com os inerentes conflitos morais e sociais, devesse ser de ordem superior, em confronto à espontaneidade elementar da pura sensualidade. (LUKÁCS: *Saggi*, págs. 18 e 19.)

Realismo e psicologia A vida psíquica, a intimidade do homem, não ilumina, ao contrário, as linhas essenciais dos conflitos essenciais, se não é concebida em fusão orgânica com os momentos históricos e sociais. Separada dêles, abandonada de todo a si própria e à própria dialética imanente, constitui aspecto não menos abstrato, expressão não menos desviada e deformada do "homem total", do que aquela que proporciona o fisiologismo naturalista. (LUKÁCS: *Saggi*, págs. 19 e 20.)

Realismo e sociedade Esta forma de expressão, que transcende o plano da vida cotidiana mas, socialmente e pelo conteúdo, está sempre conforme com a realidade, é peculiaridade do antigo, grande realismo, de Diderot e de Balzac, em contraste com o realismo dos seus mesquinhos epígonos modernos. (...) Tornar de modo concreto às conexões sociais não é possível senão em nível de abstração muito elevado que, dêsse ponto de vista, o concreto assuma o aspecto da "unidade na diversidade". (...) Balzac revela, com isto, um momento essencial da estrutura do romance burguês do grande realismo. O escritor "historiador da vida privada" (Fielding) deve provocar a intervenção da flutuação oculta da sociedade, a lei íntima, a tendência inicial, o crescimento invisível e os turvamentos revolucionários do seu movimento. Mas os grandes acontecimentos históricos, as grandes figuras da história mundial, sòmente em raríssimos casos são aptas a traduzir, em tipos bem delineados, o caráter da evolução social. Não é, certamente, puro acaso, por exemplo, que, em tôda a obra de Balzac, Napoleão não apareça senão raramente e sempre apenas como figura episódica, se bem que os ideais napoleônicos, o conteúdo ideológico do império napoleônico, sejam os verdadeiros protagonistas de muitos romances balzaqueanos. E Balzac considera como amador o escritor que escolhe como argumento o esplendor externo, a grandeza dos acontecimentos históricos, em vez da íntima riqueza ínsita na evolução característica dos elementos sociais. (LUKÁCS: *Saggi*, páginas 64 e 97.)

Escritor e espectador Numa palavra, tanto Zola como Taine isolam a paixão erótica de Hulot das suas bases sociais, fazendo de uma figura socialmente patológica uma figura psicopatológica. (...) A razão social decisiva dessa mudança é que a evolução social da burguesia transformou a vida do escritor: o escritor agora não vive mais e não combate mais até ao fundo as grandes lutas da sua época, mas se degrada a simples espectador e a grande cronista da vida pública. (...) O romance naturalista "experimental" de Zola não é outra coisa senão a tentativa de achar um método com a ajuda do qual o escritor, degradado a simples espectador, possa realisticamente dominar a

realidade. (...) Assim, ao contrário: ainda que o escritor haja entrevisto vagamente a mudança de situação própria na sociedade capitalista, como bom positivista liberal não pode ver nisso senão uma vantagem, um progresso; e é por isso que põe em relêvo, elogiando-a, a imparcialidade (em realidade inexistente) de Flaubert, como nova característica essencial do nôvo tipo de escritor. (...) Em Balzac, a luta é um ato entre a realidade política; em Zola, entre o modo de reproduzir e a "matéria" reproduzida. (...) Ao contrário, quanto mais enèrgicamente tomava parte na luta de partidos, tanto mais o seu modo de escrever se tornava retórico. (LUKÁCS: *Saggi*, págs. 121 e 126.)

Confronto com o original

A conseqüência metodológica dêsse ponto de partida é que, para êles, tôda obra de arte é a imagem refletida da vida social. A sua crítica consistirá, assim, essencialmente, no confronto entre a vida e a literatura, entre o original e a imagem reflexa. A concepção segundo a qual a arte deve traduzir a realidade é a essência comum de tôda estética fundada sôbre bases filosóficas do materialismo. (...) A vida com que êles confrontam e medem a obra de arte, dêsse modo, não é assim qualquer coisa estática e não é simplesmente a superfície imediata da existência. (...) Um "confronto com o original", como aquêle antes indicado, implica, por si só, em demolidora crítica de tôda literatura privada de conteúdo. É superficial criticar determinado escritor exclusivamente pelos seus defeitos de forma. Se à vazia e superficial transfiguração da vida contrapusermos a verdadeira realidade humana e social, de que cada escritor, ainda que inconscientemente, não faz senão uma caricatura, a deficiência de forma aparece apenas como conseqüência de ausência fundamental de conteúdo: o apêlo à vida desvenda apenas o vazio da insignificante reprodução artística. (...) Os grandes críticos refugam decisivamente tôda sorte de psicologismo, falso e ilusório expediente histórico-literário da época regressiva, que tenta aproximar a obra de arte das características psíquicas e das particularidades biográficas do escritor. (LUKÁCS: *Saggi*, págs. 151 e 152.)

Literatura e consciência

"Para nós — diz Dobrojulbov — aquilo que o escritor *quis* dizer é menos importante do que o que êle *disse*, malgrado, involuntária, simplesmente, com a justa representação dos fatos da vida". E, numa outra passagem: "A obra de arte pode ser a expressão de determinada idéia, não porque o autor haja tido presente essa idéia, durante a criação, mas porque estava sob a impressão dos fatos reais de que aquela idéia nasce espontâneamente." (...) O princípio do "triunfo do realismo" põe em relêvo a função importante que se destina à arte na evolução da humanidade. Isso demonstra que, na formação da consciência da humanidade, na autoconsciência da sociedade humana, na descoberta dos fins e dos objetivos sociais, na luta travada por êstes, o grande artista não é um trabalhador de segunda ordem, a serviço do pensamento filosófico e da atividade política, mas um companheiro de luta do mesmo grau. Os grandes artistas foram sempre os pioneiros da evolução da humanidade. Com as suas criações, mostraram aquêles laços que não eram ainda conhecidos, aquilo que a ciência e a filosofia não souberam explicar senão mais tarde. (...) "O valor do escritor ou de uma simples obra — diz Dobrojulbov — depende da medida em que exprime a verdadeira aspiração de uma época ou de um povo". (...) Procurando e achando, na literatura realista de sua época, um rigoroso aliado contra a reação e os resíduos feudais, êles apelavam para a ação transformadora da obra literária e não para as convicções pessoais políticas e sociais de cada escritor. O importante, para êles, era o que os mais significativos escritores de sua época revelavam da profundidade da vida russa. Assim, encontravam um companheiro de armas, na sua grande luta pela liberdade, em todos aquêles escritores verdadeiramente honestos, que traduziam a realidade leal e genialmente. (...) O grande escritor democrático suíço Gottfried Keller disse, uma vez: "Tudo é política". Esta sentença não significa que tudo seja, em sentido direto, política; significa sòmente que as fôrças sociais que, no auge de seu desenvolvimento, determinam, no plano dos fatos, as decisões políticas, influem também sôbre tôdas as decisões da vida cotidiana, como o trabalho, a amizade, o amor, o casamento, etc. Essas fôrças sociais produzem, em tôdas as épocas, determinados tipos humanos, cujas características se

manifestam igualmente em todos os campos da vida e da atividade humana, se bem que de formas diferentes, com conteúdo diverso e fôrça diversa. A grandeza dos melhores escritores realistas consiste apenas em que êles distinguem e escolhem êsses caracteres humanos típicos em tôdas as esferas da vida. (LUKÁCS: *Saggi*, págs. 153 e163.)

Literatura e ciência

Zola, por exemplo, recusa-se, enèrgicamente, a levantar a questão do *porque*, declarando que tal procedimento é anticientífico e antiartístico. Êle exige que o escritor se limite, ùnicamente, à descrição de *como* acontecem as coisas. Zola defende esta sua posição polêmica com pretensos argumentos científicos, reclamando o método das ciências naturais modernas, tal como, naturalmente, êsse método lhe parece. Um exame mais atento revela que seus argumentos não se baseiam na prática e no método das ciências naturais, mas sôbre o agnosticismo gnoseológico que, no quadro da crise geral da ideologia burguesa, apoiou-se na interpretação do método naturalista. (...) A oposição às explicações causais que, em Zola, encontramos apenas em estado inicial, comporta conseqüências fatais na atividade dos escritores e na crítica literária. De um lado, isso implica no abandono do exame daqueles mais profundos motivos que revelam as conexões sociais e humanas, limitando a atenção dos escritores aos fenômenos superficiais da vida cotidiana (vêde a teoria do ambiente, de Taine), de modo que os escritores se tornam escravos da teoria em voga na sua época, exagerando-a ainda de forma mecânica e antiartística (vêde o biologismo e a doutrina da hereditariedade, em Zola). De outro lado, aquela oposição provoca, mesmo como complemento necessário, um falso subjetivismo psicologístico. Em vez de extrair dos personagens concretos, de modo artístico e orgânico, aquelas causas fundamentais da vida social que são a verdadeira e decisiva fôrça motriz de sua real perfeição interior, os escritores descrevem, de forma pseudoenciclopédica, superficial e mecânica, a totalidade da vida social, superficialmente observada, e nesta colocam depois os personagens, como outros tantos fantasmas. (LUKÁCS: *Saggi*, págs. 164 e 165.)

Naturalismo e observação

A sinceridade subjetiva do escritor não pode conduzir a um grau de realismo senão quando é a expressão literária de um movimento social importante: de um movimento cujos problemas, de um lado, obrigam o escritor a ver e figurar os aspectos mais característicos da evolução social, infundindo-lhe, de outro lado, tais recursos de coragem, audácia e energia que possam fecundar a sua sinceridade. (...) O alcance da sinceridade depende da profundidade dos problemas objetivos da evolução humana, extraídos do movimento social. (...) O desenvolvimento da sociedade burguesa, depois de 1848, destruiu os pressupostos subjetivos do grande realismo. Examinando o problema dessa destruição, do lado subjetivo, isto é, do lado do escritor, notamos primeiro que todos os escritores europeus daquela época tornam-se, em medida crescente, sempre mais exclusivamente, "meros observadores" do processo social, enquanto os realistas anteriores tinham também "participado" daquele processo. As observações dêstes ocorriam no curso da luta pela vida e não constituíam senão uma parte de seus recursos para retratar a realidade. (...) O escritor ocupava, agora, nova posição, face à realidade: em tôrno dessa posição, surgiram as mais diversas teorias. Assim, por exemplo, a teoria flaubertiana da impassibilidade, a teoria pseudocientífica de Zola e de sua escola. Mas, muito mais importante do que tais teorias, é a própria realidade de que surgem. O fato de que os escritores, face à realidade, assumam a posição de observadores significa que êles se rebelam com crítica e com ironia, com desgôsto e mesmo com ódio à sociedade burguesa. (...) Nos grandes realistas, tudo está em conexão com tudo. Em todos os fenômenos ocorrem uma multidão de elementos, a incindibilidade do momento individual do social, dos fatôres físicos dos psíquicos, do interêsse privado do interêsse público, e assim por diante. E pois que a polifonia de sua composição escapa à esfera do imediato, seus personagens são muito mais numerosos do que os que figuram no quadro estatístico .(...) Checov disse, justamente, e ainda a propósito de Tolstói, que colocar justamente um problema e resolvê-lo são duas coisas diferentes: o artista tem necessidade absoluta quanto ao primeiro ponto. (LUKÁCS: *Saggi*, páginas 187 e 195.)

Profundidade e banalidade A verdadeira plenitude estética da obra de arte funda-se na completa representação dos fatôres sociais essenciais. Ela deve, por isso basear-se em intensa experiências do processo social. Só tal experiência pode revelar os fatôres sociais mais essenciais, só ela pode pô-los, sem deformação e sem artifício, no centro da transposição artística. A riqueza e a variedade das grandes obras de arte realistas não dependem, assim, da medida em que os singulares fios do complexo social estão nelas minuciosa e acuradamente dispostos, e do número de dados e de referências. Não; a intensa plenitude do modo de transpor os fatôres sociais essenciais não tem necessidade de tais expedientes. Assim, não só não tem necessidade disso como não o tolera. Ao contrário: ainda os fatôres sociais mais importantes podem ser traduzidos, sem lacuna, pelo encontro aparentemente casual de alguns destinos humanos. (...) À reprodução da realidade baseada na observação falta, entretanto, êsse intrínseco princípio ordenador inerente ao próprio argumento. (...) De outro lado, quando, no mundo dos fatos observados, o artista faz intervir uma ordem que deriva do seu sistema de pensar, tal ordem não será ordem senão do ponto de vista abstrato, estranho ao material elaborado, à vida. A obra terá indelével caráter árido e privado de poesia, que se tornará tanto mais evidente quanto mais o escritor procurar infundir na sua obra, com descrições e meios líricos, um caráter simbólico, uma ligação plena de mistificação entre os destinos individuais descritos e as fôrças sociais. Quanto mais a observação se aferra à superfície tanto mais resultarão abstratas as ligações que buscam criar *a-posteriori*, uma ordem e uma construção na obra. (...) Os naturalistas superaram êsse "romantismo", degradando a descrição literária ao nível da banalidade cotidiana e da mediocridade. No naturalismo, a prosa capitalista triunfou sôbre a viva poesia da vida. (...) A ação é a forma poética da imagem reflexa da realidade, em que se concretizam os laços recíprocos entre a pessoa humana, os laços entre esta e a sociedade e entre ela e a natuerza. (...) Mas quanto mais desolada é a vida, quanto mais privada de íntimo dinamismo, tanto mais rico e dinâmico é, em sentido artístico, o processo de desmascaramento de sua desolação. (...) Desde o fim dos movimentos revolucionários burgueses, o contraste entre o proletariado e a burguesia colocou-se no centro de todos os contrastes sociais: os realistas burgueses da Europa ocidental e central, conseqüentemente, ilustraram os reflexos, os mais indiretos, daquele problema central. Os escritores de certo relêvo observaram e descreveram os reflexos psíquicos, os problemas e as complicações humanas derivadas daquela situação social. Mas como a maior parte dêles não compreendia o problema social, que constituía a base "objetiva" do conflito humano assim ilustrado, colocando-se como estranhos em face dêle, acabavam inconscientemente por separar os conflitos humanos por êles descritos da base social a que estavam objetivamente vinculados. Por isso eram levados — de nôvo inconsciente e involuntàriamente — a prescindir dos fatôres sociais mais essenciais que determinavam os seus personagens e a sua vivência, que vinham envoltos em algum fundo histórico grandioso, num *milieu* descrito com critérios sociológicos e com os métodos de uma psicologia impressionista. A ausência de fundo histórico conduz os realistas modernos a uma situação forçada: isso os obriga a descer os seus personagens ao nível banal da vida cotidiana burguesa, em que os grandes contrastes objetivos da vida social não se apresentam senão de maneira deformada, até ficarem irreconhecíveis; assim, se pretendem fugir dêsse nível médio, cotidiano devem ilustrar o extremo puramente individual; neste último caso, suas figuras tornam-se necessàriamente excêntricas e vazias ou, se o escritor conseguiu fixá-las psicològicamente, assumem então caráter patológico. (LUKÁCS: *Saggi*, páginas 197 e 232.)

Concreto e abstrato Quer se trate de Aquiles ou de Werther, de Édipo ou de Tom Jones, de Antígona ou de Ana Karenina, de D. Quixote ou de Vautrin, o elemento histórico-social, com tôdas as categorias que dêle dependem, é inseparável do que Hegel chamaria sua realidade efetiva, de seu ser em si e — para usar de uma expressão em moda — de seu modo ontológico essencial. O caráter puramente humano dêsses personagens, o que êles têm de mais profundamente singular e típico, o que os faz, na ordem da arte, figuras surpreendentes, nada de tudo isso

é separável de seu enraizamento concreto no seio das relações concretamente históricas, humanas e sociais, que são o tecido de sua existência. (...) A ontologia subjacente à concepção do homem, tal como se apresenta na literatura decadente, exclui, desde logo, tal princípio de seleção. Desde que se supõe que o indivíduo referido a si próprio, solitário, separado de todos os laços com a sociedade humana, é idêntico à essência efetiva, autêntica e mais profunda da realidade efetiva ela própria, não se está mais em condições de distinguir o possível abstrato do possível concreto. (LUKÁCS: *Réalisme*, págs. 31 e 40.)

Realismo e perspectiva Permanece verdadeiro, hoje como sempre, que o realismo não é um estilo entre muitos outros, mas a base mesma de tôda a literatura, que os diversos estilos não podem nascer senão no seio dêsse realismo ou numa relação qualquer (seja de hostilidade) com o que lhe constitui o domínio próprio. (...) A questão que nos importa aqui, antes de tudo, é o papel da perspectiva, como princípio de seleção artística, como visão do mundo fundamental, capaz de superar, no escritor, essa indiferença na escolha dos detalhes que leva, quando domina o seu trabalho de criação, a uma tendência inevitável para o naturalismo. (...) A importância artística da perspectiva, enquanto princípio seletivo, é aqui ainda mais evidente que sob os aspectos até agora evocados. Max Libermann gostava de dizer que "desenhar é eliminar"; não é preciso temer generalizar êste aforismo; a arte consiste sempre em reter o significativo e o essencial, a eliminar o acessório e o inessencial. (LUKÁCS: *Réalisme*, págs. 89 e 101.)

Perspectiva e tipo Na interação viva entre a perspectiva e o tipo, eis o princípio que domina a criação artística: se tem talento, o escritor realista é sempre capaz, considerando a evolução social e histórica, de extrair e de representar, de modo conforme à realidade efetiva, tendências e direções efetivamente reais; se êle cede à verdade, isto não é jamais no domínio dos acontecimentos sociais e

políticos, mas ali onde o essencial é a fixação e a alteração das modas humanas de comportamento, sua avaliação, a mutação dos tipos já existentes, o aparecimento de tipos novos, etc. Certos fatos da atualidade produzem uma certa mudança entre os homens, não sòmente no caráter dos indivíduos, como também em que certos problemas tornam-se centrais, outros, periféricos, em que certas qualidades e seu desenvolvimento fatal assumem um esplendor trágico, enquanto outras — que foram talvez trágicas, há muito ou há pouco — não têm, daí por diante, que um valor cômico, etc. Estas espécies de deslocamentos produzem-se, sem cessar, no nível da realidade social e histórica, mas só os grandes escritores realistas podem extrair-lhes efetivamente a essência, para traduzi-la, em sua obra, sob forma atraente. (...) Acontece, notadamente, que o poder de criar tipos duráveis — condição sem a qual nenhuma obra literária poderia exercer influência de longo alcance — está estreitamente ligado à presença de uma imagem do mundo concreta e dinâmica, isto é, que dê lugar à sociedade e à história. Todo esfôrço para substituir êsse dinamismo histórico por uma forma qualquer de estática leva a desvitalizar a obra literária, a enfraquecer o valor típico dos personagens que ela põe em cena. (LUKÁCS: *Réalisme*, págs. 108 e 110.)

O problema do tipo O problema artístico fundamental da literatura estriba na profundidade da tipificação, na criação de imagens típicas de dada época, de determinado regime social. O tipo é, segundo a admirável definição de V. G. Belinski, o fruto "triunfal da fusão íntima de dois extremos, o universal e o específico, quer dizer, o particular". O homem representado na forma artística deve ser expressão, segundo Belinski, do caráter universal de uma parte do mundo humano e, ao mesmo tempo, de um homem concreto, pleno, individual. Na arte, portanto, o universal não é o típico; o universal é só um elemento dêste. Se o universal se manifesta separado do singular, pode converter-se, na obra artística, em simples porta-voz do espírito da época, que proclama determinadas idéias, mas não será o típico, quer dizer, o que possui tanto os traços gerais, os

traços que se repetem e são característicos de determinado grupo social, como os traços particulares e singulares, os traços irrepetíveis. Não se pode considerar típico, assim, o personagem que, possuindo rasgos individuais, irrepetíveis, não se revele, ao mesmo tempo, com tôda clareza, os rasgos universais e essenciais do grupo social dado. O tipo constitui, sempre, uma síntese artística. Górki dizia, a êsse propósito: "Se o escritor sabe abstrair de cada vinte, cinqüenta ou cem tendeiros, funcionários ou obreiros os seus traços de classe mais característicos, seus costumes, gostos, crenças, modos de falar, etc.; se sabe abstraí-los e fundi-los num só tendeiro, funcionário ou obreiro, o escritor criou, por êsse meio, um "tipo" e com isso terá feito arte". O problema do típico, um dos problemas estéticos fundamentais, é, em alto grau, o problema da íntima unidade entre o que se repete e o individual. Esta unidade se dá nas imagens concretas e sensíveis que o escritor cria, refletindo verìdicamente a realidade. (...) Não pode surgir imagem artística concreta e sensível sem que o universal se encarne no individual. Nisso se distingue o reflexo artístico da realidade do pensamento lógico que, se bem coloca como fim conhecer a essência dos fenômenos, fica, não obstante, no fundamental, no campo da abstração. (ROSENTAL e STRAKS: *Categorias*, págs. 285 e 286.)

Arte e Povo

Arte e público A obra de arte deve apoderar-se da platéia não através da identificação passiva mas através de um apêlo à razão que requeira ação e decisão. (FISCHER: *Arte*, pág. 15)

Indústria de entretenimento O problema da *dessocialização* e da desumanização na arte, ainda mais agudo, é o fato de que as técnicas de reprodução mecânica cada vez mais aperfeiçoadas — a começar pelas fotografias e gravações — tenham criado uma colossal indústria de entretenimento que serve a vastas massas de consumidores de arte. O caráter bárbaro, o conteúdo antihumanista e o brutal sensacionalismo dêsses produtos artísticos oferecidos às massas em forma industrializada, sob o

capitalismo, são notórios. A análise de tais produtos demandaria um livro à parte. Gostaria apenas de fazer duas observaõçes. Primeira: a de que escritores e artistas de alguma estatura fornecem freqüentemente modelos que, depois, são imitados em mais crua forma e execução mais barata pela indústria da arte, que visa ao consumo em massa; é, pois, como se a *haute couture* do anti-humanismo influenciasse, assim, tal indústria de arte para as massas. Segunda: a de que uma arte que porventura ignore as necessidades das massas e se sinta glorificada de ser entendida apenas por uns poucos apreciadores selecionados é uma arte que abre caminho para o rebotalho produzido pela indústria do entretenimento. À proporção que os artistas e os escritores se afastam mais da sociedade, mais porcaria é impingida ao público. O "nôvo sentido de brutalidade", tido por admirável qualidade da arte moderna, segundo alguns estetas, possui, de fato, comercialmente, livre curso no mundo burguês da decadência. (FISCHER: *Arte*, pág. 117.)

Música e emoção Foi propósito da música, em seu início, evocar emoções coletivas, atuar como estímulo para o trabalho, para o gôzo sexual e para a guerra. A música era meio de atordoar ou excitar os sentidos, meio de prender por encantamento ou impelir à ação. Servia para pôr os homens em estado diferente e não para refletir os fenômenos do mundo exterior. (...) Êsse poder da música, de produzir emoções coletivas, de *igualar emocionalmente* as pessoas por algum tempo, tem sido particularmente útil às organizações militares e religiosas. De tôdas as artes, a música é a que dispõe de maior capacidade de nublar a inteligência, de embriagar, de criar uma obediêncai cega e, naturalmente, de provocar ânsias de morrer. (...) O propósito de semelhante música deve ser o de criar um estado de espírito definido, a fim de que a comunidade trabalhe em consonância com tal estado de espírito; sua função deve ser menos a de "expressar" sentimento do que de produzí-lo. Pode-se dizer (com alguma cautela) que o "conteúdo" de semelhante música não reside apenas no seu interior, como também em algo fora dela: é síntese de expressão e efeito,

encontro de sons que se movem e ouvintes que se movem. (FISCHER: *Arte*, págs. 212 e 214.)

Arte e protesto O mesmo anjo inspirou Proust e Joyce, Kafka e Eliot: os fragmentos estilhaçados do passado, o passado como realidade, foram êsses os temas trabalhados pela imaginação criadora de tais autores. No filme *L'Année dernière à Marienbad*, cujo romance foi escrito por Robbe-Grillet, o presente se compõe de máscaras, de fantasmas e de sons de passos na areia, o futuro se perde em completa escuridão e só as imagens pétreas da memória são reais. O anjo de Maiacovski e de Brecht é diferente. Tem outra face, voltada para o futuro. Trata-se de outro *Angelus Novus*, que não enxerga apenas o que jaz em ruínas, mas discerne também o que está por completar, o que é ainda difícil de ver, o que por vêzes é obscuro e estranho. A realidade vista por êste outro anjo não se limita ao que já se tornou factual, mas abrange também aquilo que é *possível*. As realidades e situações essenciais que êle descobre não são idílicas, porém são encorajadas, não são lisonjeiras, porém mostram o caminho para a frente. (...) Picasso, usando os meios específicos de pintor, mostrou um mundo dilacerado em milhões de pedaços; e fê-lo, não como expressão de destino impessoal ou de acontecimento cósmico, mas como *Guernica*, isto é, como a existência humana ameaçada pela ditadura fascista. Êste magnífico quadro não se limita a representar a realidade na mais concentrada das suas formas: toma partido em favor da humanidade torturada e formula a sua acusação em têrmos pictóricos. (...) A tarefa decisiva da literatura e da arte socialistas contemporâneas — a tarefa de representar a nova realidade através de meios de expressão adequados a ela — está intimamente ligada a outro problema do nosso tempo: o ingresso de milhões de pessoas na vida cultural. (...) O conhecimento, com sua necessidade de mais conhecimento, desenvolve-se juntamente com a indústria. "Tem sido sempre das mais importantes funções da arte — escreveu Walter Benjamin — a de criar uma demanda para cuja plena satisfação ainda não soou a hora. (...) Uma obra de arte não está obrigada a ser entendida e aprovada em princípio — particularmente — por

quem quer que seja. A função da arte não é a de passar por portas abertas, mas a de abrir portas fechadas. (FISCHER: *Arte*, págs. 231 e 238.)

Arte e ação Não, a "espontaneidade", pelo que se entende a ausência de idéias, não é critério de beleza; a história da arte testemunha que, se as obras-primas permanecem, é pela razão de sua riqueza em idéias, e de idéias que participavam do cuidado do criador pelo homem e o seu bem. Não, não se trata de constrangimento, mas dessa palavra que venho de empregar: de *responsabilidade*. E êste não é um sentimento que inventamos, e os melhores criadores não esperaram os comunistas para fazer dêle o fundo de suas obras. Anatole France, passado o seu período cético, o poria em relêvo: "É uso, hoje, que, pela morte de um escrtior, seja louvado por ter sido apenas escritor. É o mesmo que admirar um maneta porque êle só tem um braço. Por que se escreve, senão para agir, para orientar os espíritos, por político em suma?" Direis que Joseph de Maistre e M. de Chateaubriand compreendiam bem isso. Perfeitamente. Todos os escritores escrevem "para orientar os espíritos". Reconhecido isto, portanto, a questão que se coloca, a verdadeira questão, é: *para onde* quereis orientar os espíritos? Eis o único e verdadeiro constrangimento: o da escolha. É necessário tomar partido, na arte como na vida. Por quem tomais partido? "Com quem estais, senhores da cultura?" perguntava Górki. Com os tocadores de flauta? Ou com as multidões humanas? E, pois que se trata de "constrangimento", pensai nisso: os primeiros vos condenam a nada dizer, os segundos vos conclamam a poder dizer tudo. (...) Porque o socialismo, sua teoria, restitui à arte sua verdadeira significação. Torna sua definição essencial, a saber, que a arte é, sob forma específica, *meio de conhecimento* e *meio de ação*. Conhecimento que não se forma, não se expõe, não se transmite pelos métodos da ciência, mas cuja origem pode e deve ser científica. Ação que não é física, mas que é formação dos espíritos e pode e deve, portanto, *provocar* intervenção efetiva na vida social. A arte, como a ciência, detém pelo braço aquêle que passa muito depressa ao lado da realidade sendo, êle próprio, elemento dessa realidade, e lhe

mostra, com o dedo do analista, o que êle não viu, ou viu superficialmente, tomando a aparência pela verdade, o histórico por uma fatalidade. Dá o mundo em espetáculo, estabelecendo, entre os acontecimentos, os sêres, as classes, as ligações que se ignorava, enfurnadas que são na complexidade dessa teia que é a vida cotidiana, que a arte desvenda e ordena com os seus meios próprios. Sim, com os seus meios próprios, revela a racionalidade do real — ou, pelo menos, tende a isso. Tôda a história da arte manifestou seu esfôrço para escapar à magia, à qual estêve tão estreitamente ligada em sua origem. (KANAPA: *Situation*, pág. 211 e 213.)

Poder de comunicar A pedra de toque de uma percepção nítida do objeto é o poder de comunicar essa percepção em linguagem peculiar a uma criatura sem cultura. (...) Se eu fôsse czar, faria uma lei punindo com cem golpes de vara o autor que empregasse uma palavra que êle mesmo não soubesse explicar, e o privaria do direito de escrever. (...) O mais pesado dos estilos é o estilo literário unido. No verdadeiro artista, é necessário o efeito de surprêsa, porque *um verdadeiro artista deve olhar o mundo com olhos novos* (TOLSTÓI: "Jornal", in *Europe*, pág. 171.)

A arte e o mundo A arte é um dos meios da cultura, o mais direto e um dos mais fecundos. Não a consideramos, com efeito, como agradável acessório da vida dos homens, ou como abrigo ideal, cômodo refúgio contra as lutas da vida. Rejeitamos essa concepção das sociedades em decadência, porque é anti-histórica e inumana. A arte é meio de descoberta, de conhecimento e de expressão das relações entre duas realidades, a do artista e a do mundo que o cerca e onde vivem outros homens. É, assim, meio ativo e sensível de comunicação entre os homens e de expressão moral das sociedades. Mesmo se dissimula, é portadora de ideologia. Os maiores períodos da história são aquêles em que a ideologia que anima a sociedade se exprimiu nessa plenitude de harmonia das formas de arte que se chama estilo. Tôda formação social completa e acabada deve encontrar na arte a expressão da ideologia que a inspira, e os homens cujo es-

fôrço, o amor e a vontade constroem e mantêm a harmonia dessa formação devem poder se reconhecer nessa arte, e reconhecer nela sua sociedade e, pela consciência que tomam assim diretamente, aprofundar a ideologia oriunda de sua necessidade, que a guia e que faz a grandeza de suas realizações. (...) A cultura artística deve, portanto, aplicar-se a tôdas as manifestações da arte, das mais elementares às mais evoluídas. Deve abranger todos os meios de conhecimento atualmente ao nosso alcance no domínio dos fatos artísticos: meios históricos e filosóficos, meios técnicos e documentários, meios tirados da observação pessoal e da reflexão. Mas, para ser completa e fecunda, a cultura artística deve ultrapassar o detalhe dos fatos artísticos e saber situá-los na ordem geral das atividades humanas. Não deve perder de vista que a matéria está na origem das sensações e da consciência, mas não atinge a nossa sensibilidade, e depois a nossa consciência, senão quando toma forma numa consciência de artista e exprime-se por meio técnico apropriado a essa consciência e a essa forma. Assim, a expressão artística obedece leis que regem tôdas as relações entre a matéria e o espírito. O conhecimento da arte, a cultura artística, não exige outros meio que as outras ordens de conhecimento e de cultura. Não há nisso necessidade de artifício nem de sortilégio. A sensibilidade e a inteligência são suficientes. Não podemos chegar ao conhecimento da arte, à cultura artística, senão pelos meios e pelo método que, de modo mais geral, nos permitem conhecer as relações entre os fatos materiais e os fatos ideológicos. A arte não é um domínio inacessível. Está em tôrno de nós e ao nosso alcance, por tôda parte. Mas aceitar os liames que unem a obra de arte às fôrças vivas do tempo e do lugar, expressas ou contraditadas pelas condições econômicas e sociais não é considerá-la como produto direto dessas formas e dessas condições, mas como produto elaborado de suas contradições e de suas lutas. Prosseguindo nossa análise das leis da evolução econômica e social, constataremos que sua amplitude ultrapassa, no tempo, a vida de uma geração, no espaço, a vida de um país, com mais forte razão a vida de um só homem e a elaboração de uma só obra. Estas são necessàriamente compreendidas no ritmo de evolução das condições econômicas e sociais que

regem o período histórico e o conjunto geográfico a que pertencem e não há artista, por maior que seja o seu gênio, que escape aos seus efeitos. Ao contrário, pode-se assegurar que quanto maior é o gênio de um artista mais êle será ressonância do eco das participações humanas. (BILLIET: *Art*, págs. 6 e 7.)

Angústia e violência Se se leva em conta que os artista, pela natureza de suas ocupações, não realizam ùnicamente trabalho mecânico, mas ainda que devem dispender seus sentimentos, seu coração, sua alma, exteriorizar sua vida interior, é fácil compreender que, além das privações materiais, conhecem uma angústia moral que ignora o simples trabalhador manual ou intelectual. (DIMITROV) (...) A inquietação só é positiva quando ajuda o progresso real do pensamento. Ela se torna negativa e patológica desde que se encerra em seu próprio narcisismo. (VERRET: *Diálogo*, pág. 55) Uma filosofia em desacôrdo com a vida é naturalmente sem fôrça. Ela não pode mais contar, desde logo, senão com a violência armada, extra-ideológica. E sua filosofia não tarda, logo, senão a ser a teoria dessa própria violência. Com a intolerância, o dogmatismo e a inaptidão fundamental ao diálogo que ela implica. (VERRET: *Diálogo*, pág. 59.)

Sensibilidade e povo Aquilo a que chamamos *sensibilidade* do artista fenecerá se não responder generosamente à realidade humana que o cerca; observar, relatar, rir ou chorar, não é suficiente. O criador que nega a criatividade do povo nega a si próprio, isolando-se definitivamente da fonte de seu impulso criador. (LAWSON: *Criação*, pág. 157).

Arte e povo Falo de experiência própria quando digo que não se deve ter mêdo de colocar coisas novas e não habituais diante do proletariado, desde que tenham algo a ver com a realidade. Haverá sempre pessoas educa-

das, conhecedoras de arte, que virão dizer que "o povo não vai entender". Mas o povo, com impaciência, se livrará delas para se entender diretamente com o artista. Há uma arte altamente cultivada, feita para a minoria, concebida para formar a minoria: a milionésima transformação do mesmo chapéu velho, uma fatia da mesma carne venerável e em estado de decomposição. O proletariado a rejeita, com incrédulo balanço de cabeça. Não é a fatia que está sendo rejeitada, mas a carne; não a milionésima forma, mas o chapéu velho. Quando êles próprios se encarregaram de escrever ou de representar, foram extremamente originais. (...) Não eram estreitos: odeiam a estreiteza (suas casas são estreitas). Eram generosos; seus empregadores eram mesquinhos. Pensavam poder dispensar certas coisas que os artistas julgavam essenciais, mas eram bastante afáveis sôbre o assunto; não eram contra a superficialidade, mas contra certo tipo de gente superficial. (...) Portanto, o critério para o popular e o realista deve ser escolhido, não sòmente com grande cuidado, mas também com mente aberta. Não deve ser deduzido das obras realistas existentes e das obras populares existentes, como é freqüentemente o caso. Tal abordagem levaria a critérios puramente formais e as questões sôbre a popularidade e o realismo seriam decididas pela forma. Não se pode decidir se uma obra é realista ou não, investigando se se parece com obras existentes que têm a reputação de realistas. Elas realmente o foram, no seu tempo. Mas em cada caso individual, um retrato da vida deve ser comparado não com outro retrato, mas com a própria vida retratada. Da mesma maneira, no que diz respeito à popularidade, há um procedimento totalmente formalista que deve ser evitado. A inteligibilidade de uma obra literária não é assegurada apenas pelo fato de ser escrita exatamente da mesma maneira que outras obras que foram entendidas pelo povo. Estas nem sempre foram inveriàvelmente escritas da mesma maneira que as obras que as precederam. Alguma coisa foi feita que as tornaram também compreensíveis. Além do que *é popular*, existe o *que se torna popular*. (BRECHT: *Teatro*, págs. 121 e 122.)

Compreensão do povo Não é verdadeiro dizer que tais obras são ininteligíveis para a massa. Esta arte é inacessível aos que pretendem decifrar cada figura como um enigma e fazem-no, partindo daí, má literatura e chata filosofia. Sem mesmo analisar em detalhe a estrutura e o espaço do quadro, nem o jôgo dos valôres dominado pela gama sutil de seus *gris*, a impressão global e perturbadora da obra é diretamente acessível. Seria estranha concepção de arte, e bem amesquinhadora do povo, pretender que só o nível mais baixo e o realismo mais chato estão ao alcance do gôsto popular. (GARAUDY: *Réalisme*, pág. 89.)

Escritor e povo Em seu artigo "Um grande educador", I. Grousdev cita estas palavras de Górki a um jovem escritor: "Perguntas como escrever? Escreve como se fôsses testemunha no grande julgamento da verdade contra a impostura, tendo por juiz o teu melhor amigo, cujo espírito de justiça não te deixa dúvida alguma, e a quem não queres — e nem mesmo podes — enganar, nada dissimular". É justamente a consciência de sua responsabilidade diante da época, diante do povo e do partido que gera em todo verdadeiro escritor — seja experiente ou estreante — aquela "sinceridade sem limites" sem a qual, para Górki, não se pode "ousar ser um escritor. (GÓRKI-MAIAKÓVSKI: *Métier*, pág. 166.)

Cultura e povo Mas cometeríeis enorme êrro se disso tentásseis tirar a conclusão que se pode tornar-se comunista sem ter assimilado o que o homem acumulou em conhecimentos. Seria errôneo pensar que basta assimilar as palavras de ordem comunistas, as conclusões da ciência comunista, sem assimilar a soma de conhecimentos de que o comunismo, êle próprio, é a conseqüência. O marxismo é um exemplo que nos mostra como o comunismo nasceu da soma dos conhecimentos humanos. (...) Se não compreendermos claramente que não se pode levantar cultura proletária sem um exato conhecimento da cultura criada por todo o desenvolvimento da humanidade e sem a transformação dessa cultura anterior — se não o compreendermos, não po-

deremos resolver o problema. A cultura proletária não surgiu feita não se sabe de onde, não é uma invenção de homens que se qualificam especialistas na matéria. Tudo isso não passa de pura tolice. A cultura proletária deve ser o desenvolvimento lógico da soma dos conhecimentos elaborados pela humanidade sob o jugo das sociedades capitalista, feudal, burocrática. Todos êsses caminhos e estradas levaram, levam e levarão à cultura proletária, da mesma forma que a economia política elaborada por Marx nos mostrou a que deve levar a sociedade humana, nos conduziu à luta de classes, ao alvorecer da revolução proletária. (...) Porque o comunismo se reduziria a nada, a simples fachada, o comunista não seria mais do que um basófio se todos os conhecimentos adquiridos não fôssem refundidos em sua consciência. Êsses conhecimentos, não os deveis apenas assimilar, deveis assimilá-los com espírito crítico, para não atravancar o vosso cérebro com um montão inútil, mas enriquecê-lo da ciência de todos os fatos, sem o conhecimento dos quais não se poderia ser hoje um homem instruído. O comunista que tirasse vaidade do comunismo, porque recebeu deduções feitas, sem ter realizado um grande trabalho, muito sério e muito difícil, sem ter procurado ver claro nos fatos que é obrigado a enfrentar com espírito crítico, um tal comunista faria triste figura. Nada mais funesto que uma atitude assim superficial. Se eu sei que sei pouco, esforçar-me-ei para saber mais; mas se um homem, dizendo-se comunista, pretende que não tem necessidade de aprender nada de positivo, dêle não sairá jamais nada que se pareça com um comunista. (LÊNIN: *Littérature*, págs. 171 e 173.)

Niilismo artístico Surge claramente como o moderno escritor burguês seja estranho ao povo e despreze os leitores que dêle fazem parte. Ainda que os dois comportamentos extremos estejam, do ponto de vista social, em estreita dependência recíproca. De fato, ou o escritor não se dá conta da expressão artística de seu conteúdo e conta sobretudo com o efeito dêle, especulando assim sôbre a possibilidade de suscitar as mais baixas sensações; ou concentra sua atenção sôbre mínimas fumaças estilísticas, sôbre inovações técnicas. Em ambas as situações, que parecem, à primeira vista, diametralmente opostas, manifesta-se o mesmo niilismo social e artístico face ao discernimento estético do povo. Êsse niilismo se apresenta, naturalmente, nas mais variadas formas: de um ascetismo literário fanático e predicatório passa-se às mais cínicas especulações, para chegar ao ceticismo do esteta, que não concede nem mesmo aos considerados competentes (para não falar do povo) a capacidade de entender os refinadíssimos produtos destilados no seu laboratório. (LUKÁCS: *Crítica*, pág. 454.)

Arte e repouso E Schiller vê (não sem justificação) dois perigos nascerem dessa situação social, para a poesia: a concepção de que a arte existe ùnicamente para o prazer e o repouso, e a de que deve servir ùnicamente ao enobrecimento moral da humanidade. Schiller vê um elemento justo em cada um dêsses dois princípios. Mas compreende, ao mesmo tempo, que a maneira por que êles agem, na época moderna, não pode levar senão à morte da poesia e da cultura literária. Julga, assim, pertinentemente, os perigos culturais que não são apenas os de seu tempo. Suas análises contêm amplas perspectivas, antecipando a ulterior evolução da literatura burguesa e suas relações com o público. (LUKÁCS: *Goethe*, págs. 173 e 174.)

Escritor e participação Pouco importa em que o movimento popular cada escritor encontre o objeto de sua adesão. Tolstói se enraiza na classe dos camponeses, Dostoievski nas atormentadas camadas plebéias da cidade, Górki na classe operária e na dos camponeses pobres. Mas todos os três estão radicados nos movimentos que levam à emancipação do povo e por êle combatem, do mais profundo de sua alma. A conseqüência cultural e artística dessa adesão é que o escritor supera o seu isolamento, a sua função de simples observador, conseqüência do estado atual do desenvolvimento da sociedade capitalista. Dêsse modo, torna possível uma aproximação livre e sem preconceitos face às tendências pouco favoráveis à arte próprias da civilização hodierna. Combater tal tendência, recorrendo aos critê-

rios da arte pura e à aplicação formal de novas formas seria coisa desesperada; o trágico destino dos maiores escritores ocidentais do último século ilustra claramente a verdade desta tese. Ao contrário, a mais íntima adesão a um movimento de massa que combata pela emancipação do povo fornece ao escritor aquêles grandes pontos de vista e aquêles temas fecundos dos quais um verdadeiro artista pode desenvolver a forma de arte genuína e eficaz, adequada à verdadeira exigência da época, ainda que contrastante com as suas correntes superficiais. (LUKÁCS: *Saggi*, pág. 33.)

Autenticidade da arte Mas, sob todo êsse travejamento, está sólida a linha fundamental da estética de Tolstói: a arte deve ser popular, deve ocupar-se dos grandes problemas da vida que, em virtude de sua universalidade e profundidade, são compreendidos por todos, deve conservar aquela antiga simplicidade da forma que faz universalmente compreensíveis Homero e as narrações bíblicas. Tolstói imagina, utòpicamente, um futuro em que a sociedade não terá mais parasitas e, nesse futuro melhor, sonha com uma arte que todo trabalhador poderá considerar própria e que, por isso mesmo, nas questões essenciais da forma, alcançará um nível mais alto do que o representado pelo virtuosismo moderno na defesa de "refinamentos" inúteis. Dêsse ponto de vista, Tolstói considera a arte atual como um confuso caos, privado ainda do critério para decidir o que seja justo. Ao contrário, as falsas obras, dado o seu virtuosismo técnico, parecem agora superiores às genuínas, artìsticamente. Os literatos e os estetas não têm um critério para distinguir êsse aspecto, mas "um camponês de gôsto incorrupto" é capaz de distinguir na arte o que é genuíno do que é falso. (...) E Schiller também é de parecer que a grande e simples arte do poeta "ingênuo" é superior à arte sentimental do poeta moderno. Êle se dá conta não só do fato de que a formação de uma arte mais sugestiva, mais problemática e mais complicada constituiu uma necessidade histórica, mas ainda do fato de que a formação de uma arte mais sugestiva pode oferecer valôres duradouros à evolução da humanidade. Por necessidade histórica, a arte se afastou de seu caráter popular originário, destacando-se,

a largos traços, do povo de sua época — a lavadeira de Molière cessou, realmente, de representar um crítico atendível — mas os seus representantes, nessa base problemática, produziram, todavia, uma arte autêntica e grande, que não se tornou necessàriamente popular. (LUKÁCS: *Saggi*, páginas 263 e 264.)

Concepções de arte Os opositores românticos da civilização do tipo capitalista chegaram mesmo a relegar completamente a arte como um vazio jôgo formalístico, como uma ocupação inútil, que pode servir apenas a fins puramente voluptuários, mas não aos grandes fins da humanidade. (...) Um tal modo de conceber o efeito da literatura está estreitamente ligado com a concepção humanista de Górki, a respeito dos objetivos gerais da literatura e ilustra a sua tese segundo a qual a literatura verdadeiramente grande *deve* ser popular. A grande literatura mostra ao homem aquilo que o faz verdadeiramente homem, mostra quais são as grandes possibilidades que nêle residem e que podem ser transformadas em realidade pelo seu próprio esfôrço. (LUKÁCS: *Saggi*, págs. 258 e 305.)

Oração fúnebre O artista é, antes de tudo, o homem de sua época, é o espectador imediato de suas tragédias e de seus dramas ou é partícipe ativo dêles. Pode ser objetivo se escapa suficientemente à hipnose dos prejuízos e das prevenções de sua classe, se põe em tôrno de si um olhar honesto, se é, êle próprio, uma parcela da energia concentrada de sua época, da energia criadora orientada para o fim que a história fixou da tomada de consciência do mundo trabalhador. O trabalho do escritor distingue-se não sòmente pela fôrça da observação direta e da experiência, mas também porque a matéria viva sôbre a qual êle trabalha possui a faculdade de resistir ao arbítrio de suas simpatias e de suas antipatias de classe. É essa fôrça de resistência da matéria viva ao arbítrio do artista que explica como, no seio da sociedade burguesa, os escritores são, na maioria dos ca-

sos, historiadores imparciais dos costumes de sua classe, de que, sem piedade, pintam os vícios, as baixezas, a cupidez, a crueldade e o seu processo regular de decadência e de sua ruína. Nos autores europeus, o elogio da estabilidade da vida burguesa se transforma, pouco a pouco, em orações fúnebres. (GÓRKI: *Stendhal*, pág. 92.)

Arte e Artistas

Arte e eternidade

Do mesmo modo, traços constantes do ser humano são fixados mesmo na arte històricamente condicionada. Enquanto se limitam a refletir as condições rudimentares de uma sociedade baseada na escravidão, Homero, Ésquilo e Sófocles são marcos envelhecidos, pertencem ao passado. Todavia, na medida em que, no interior daquela sociedade, descobriram a grandeza do homem, deram forma artística aos seus conflitos e às suas paixões e exprimiram potencialidades ilimitadas, permanecerão sempre modernos, atuais. (...) São fragmentos que se acrescentam a outros fragmentos, para irem compondo a humanidade. (FISCHER: *Arte*, pags. 18 e 19.)

Arte e instrumentos A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente. (...) A descoberta humana de que alguns instrumentos são de melhor uso que outros e de que os instrumentos podem ser substituídos uns pelos outros levou, inevitàvelmente, à descoberta de que um instrumento imperfeitamente útil pode ser tornado mais eficiente, isto é, à descoberta de que o instrumento não precisava ser diretamente tomado à natureza, mas podia ser *produzido*. (...) O pensamento não passa de uma forma de experimentação abreviada que se transfere das mãos para o cérebro, de modo que os resultados das experimentações precedentes deixam de ser "memória" e passam a ser "experiência". (...) Quando o quase-homem começou a "manejar" objetos, utilizando-os como instrumentos, suas ativas mãos descobriram que podia alterar a própria forma do objeto que a natureza oferecia e descobriram que em cada pedra existe a *potencialidade* de tornar-se pontuda ou cortante, quer dizer, a possibilidade, de se transformar num instrumento eficaz. (FISCHER: *Arte*, págs. 20 e 28). (...) Desde, portanto, que o homem se torna um animal fabricante de utensílios, entra em nova fase de sua evolução: sua evolução *zoológica* termina, sua carreira *histórica começa*. (PLEKHANOV: *Essais*, pág. 143.)

Arte e técnica Os iniciadores do processo cinematográfico foram os inventores, mas sòmente na obra dos artistas é que a invenção adquire sua função criadora. (...) A nova categoria de problemas de criação surgidos com o cinema deriva do caráter da própria invenção. Enquanto as conquistas técnicas no campo da comunicação facilitaram a distribuição das formas de arte já existentes, a câmara e o projetor cinematográficos vieram introduzir questões que não se relacionavam com nenhuma experiência artística anterior e que ainda não foram plenamente solucionadas. (LAWSON: *Criação*, págs. 15 e 16.)

Literatura e técnica Um segundo traço comum aos novos romancistas está na importância concedida por êles aos processos técnicos. Para êles, com efeito, o problema da renovação das técnicas é o problema central, que condiciona o renascimento do gênero. E seria apenas exagerado dizer que os neo-romancistas comportam-se, na aparência, tanto como experimentadores quanto como artistas e que convidam a julgar suas obras não tanto no plano estético quanto no plano do triunfo técnico. É por isso, aliás, mais do que por sua superioridade romanesca própria que parece terem impressionado a crítica e é assaz curioso, quando se passa em revista os julgamentos expendidos sôbre êles, constatar que a tônica é colocada bem mais fortemente sôbre a novidade das fórmulas do que sôbre a própria beleza da obra. Êsse cuidado pela renovação das técnicas não se apresenta, aliás, como desejo de se singularizar a todo preço, mas como esfôrço de pesquisa sistemàticamente conduzido, com objetivo bem definido. Para os neo-romancistas, com efeito, o romance não seria nem um divertimento nem um exercício estético, achando em si mesmo o seu próprio fim. Trata-se, por um aperfeiçoamento dos meios que a pesquisa literária põe à disposição do escritor, de apreender o mais completamente possível a realidade. (LOP e SAUVAGE: *Essai*, págs. 119 e 120.)

Literatura e abstinência Os heróis dêsses romanecs não são mais homens reais, mas criaturas deformadas pelo "senso da visão trágica", habitados pela angústia, a solidão e a infelicidade. Ora, essa "recuperação" pelo romance de temas metafísicos, comuns a tôda uma literatura contemporânea, tem por efeito impor-nos uma visão do mundo e dos homens abusivamente trágica, abusivamente desesperadora. Encarnando-o em seus personagens como se se tratasse de determinação essencial e eterna da "condição humana", êsses autores nos enganam. Solidão, angústia, desespêro não são componentes fundamentais do homem e do mundo real, são situações e, como tais, contingentes. (...) Porque se trata, sem dúvida, de rencontrar o homem real atrás das mistificações da consciência trágica, mas não de suprimir essa consciência; não se trata de negar sua profun-

deza, mas de reconstruí-la autêntica. (...) O nôvo romance adota, no fundo, diante dessas criaturas, a atitude do comerciante de quadros cujo papel finda quando as telas são colocadas a uma boa luz. E essa "passividade diante do existente", de que fazem prova êsses escritores, não provém de falta de talento, porque êles são dotados, mas faz parte já de uma atitude fundamental. Malgrado sua temeridade de exploradores, sentem-se tentados a verificar nêles como que um recuo, um mêdo inconsciente diante do exame crítico da realidade contemporânea, tal como é feita (tal como a burguesia do Século XX a fêz), uma resignação em aceitar não compreendê-lo e, por conseqüência, a sofrê-lo. (LOP e SAUVAGE: *Essai*, págs. 74 e 81) (...) Na Rússia, êsse país em que a necessidade de sofrer é encarada como panacéia de *salut de l'âme*, cuja literatura é a mais pessimista de tôdas as literaturas da Europa, não conheci ninguém que tenha odiado e desprezado a dor e o sofrimento dos homens com mais fôrça e profundidade que Lênin. E o que apreciei acima de tudo nêle foi justamente sua hostilidade irreconciliável, inextinguível em relação à infelicidade, sua fé ardente na idéia de que a infelicidade não é o fundamento insuperável da existência mas uma abominação que os homens podem e devem atirar longe. Definiria êsse traço fundamental de seu caráter como o *otimismo militante de um materialista*. Êsse o traço que me atraía mais nesse homem — Homem com maiúscula. (GÓRKI: in *Europe*, págs. 84/85). (...) A razão e o senso da justiça dizem-me que na eletricidade e no vapor há mais amor do próximo do que na castidade e na recusa de comer carne. (CHECOV: in *Europe*, pág. 81.)

Arte e cultura

Podemos conceber agora a noção de cultura, ao mesmo tempo do ponto de vista individual e do ponto de vista social, sob três aspectos essenciais:

1. A cultura é o conjunto dos meios de que o homem dispõe de se conhecer, enquanto indivíduo, de conhecer as leis que condicionam sua vida física, sua vida moral e sua vida intelectual, assim como a higiene conveniente a cada uma delas, de conhecer sua dependência e sua capacidade de

ação em relação aos fatos materiais e aos fatos ideológicos, e de se desenvolver em função dêsses conhecimentos.

2. A cultura é o conjunto dos meios de que o homem dispõe de se conhecer, enquanto elemento do corpo social, e de conhecer o corpo social e sua organização, ao lado das fôrças da natureza, dos elementos da matéria, dos meios de produção e de troca dêsses elementos, de conhecer ainda suas dependências sociais e sua capacidade de ação coletiva, ao lado dos modos de organização e de posse da matéria, de conhecer a interdependência e a ação recíproca da organização social e dos fatos ideológicos e de desenvolver a organização social a que pertence, em função de seus conhecimentos.

3. A cultura é o conjunto de meios de que o homem dispõe de se conhecer e conhecer seus irmãos, enquanto êle é e êles são capazes de interpretar, de compreender e de exprimir, de modo pessoal e coletivo, as grandes trocas de relações entre os fatos materiais e os fatos ideológicos, de conceber, de compreender e de exprimir, em forma de arte, os impulsos criadores da sensibilidade e do pensamento, e de desenvolver, em função dêsses conhecimentos, nêle mesmo e na sociedade a que pertence, as mais altas possibilidades do espírito. (BILLIET: *Art*, págs. 5 e 6.)

Cinema e abstração

O que é vago na formulação de Tyler é o papel da consciência. Êle não ignora o fator subjetivo: "Equiparar a fotografia, fixa ou móvel, aos objetos retratados pelo ôlho artificial da objetiva é tão tolo quanto acreditar que qualquer um vê (isto é, compreende o que vê) da mesma forma. A visão é um processo tanto psicológico quanto mecânico". Esta verdade básica não pode ser aceita tão simplesmente. A questão essencial está na concepção da realidade. (...) As várias escolas do cinema de vanguarda são unânimes em insistir na primazia da visão subjetiva. Imagens não-objetivas formam estruturas que não podem ser identificadas como objetos ou pessoas; o surrealismo mostra fragmentos da realidade em combinações que não indicam relação com a experiência comum; pesquisadores de sonhos apresentam fantasias retiradas das profunde-

INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA
UNICAMP

zas do inconsciente. Embora a abstração seja geralmente utilizada como têrmo técnico, na pintura e no cinema, pode ser aplicada com propriedade a tôdas essas formas: tôdas elas rejeitam o que é material e concreto em favor de uma configuração abstrata. O conceito é abstraído da observação comum; é um produto da mente. Não é necesssàriamente irracional: o pensamento abstrato pode ser extremamente lógico. Mas a abstração estética afirma a primazia da experiência interior; portanto, rejeita, em princípio, a possibilidade de submeter a experiência criadora a qualquer critério objetivo. A ciência concebe estruturas abstratas, mas elas necessitam submeter-se ao teste da realidade. O cinema de *idéias* e *qualidades* afirma que tal teste é desnecessário e destrutivo. Não obstante, devemos executá-lo. Se um conceito abstrato não estiver relacionando com a realidade, se não representar abstração de alguma facêta da experiência real de determinado indivíduo, então não poderá ser verificado e, em conseqüência, temos que abandonar nossa tentativa de elaborar uma teoria sôbre cinema. Uma obra de arte não pode ser julgada, ou mesmo compreendida, se não tiver nenhuma significação fora da mente de seu criador. (...) A revolta contra o cinema comercial de argumento representa repulsa à sociedade que patrocina êste género falso. (...) Todos êsses artistas atacam, implìcitamente, a sociedade burguesa em suas obras e, explìcitamente, em declarações particulares. Entretanto, são intelectuais burgueses — eis o profundo paradoxo de sua posição — e não conseguem enxergar além do sistema específico das relações de classe que tanto lhes repugnam. Identificam êste sistema, seus pressupostos jurídicos e morais, suas mentiras e suas ilusões, com o mundo real, por ser a única realidade que conhecem ou que conseguem imaginar. Sua revolta contra o capitalismo não é real, pois êles não o vêem em sua perspectiva histórica, como uma fase do desenvolvimento humano que chegou ao fim de sua trajetória e deve agora ceder lugar a uma forma mais elevada de organização social. Êles rejeitam a experiência coletiva da sociedade capitalista, que é uma experiência de luta de classes, de evolução e mudança e de aspirações humanas. Êles negam as conquistas dos últimos trezentos anos, a organização industrial, o pensamento racional e o método científico, que constituem a contri-

buição permanente da burguesia ao progresso da civilização. Desta forma, o artista encontra-se num vácuo entre dois mundos. Não pode voltar atrás, para o passado burguês, e não consegue também dirigir-se para o futuro socialista. Contudo, sua solidão angustiada é um aspecto da realidade. O passado e o futuro são suficientemente reais e sua *revolta* não altera o fato. Êle desenvolve técnicas para exprimir sua percepção de que a realidade perdeu a estabilidade e a significação. (...) O *cinema puro* é um grito de revolta e desespêro; é uma revolta desesperada por se dirigir contra "tôda a sociedade dos homens". (LAWSON: *Criação*, páginas 281 e 285.)

Revolução cibernética Não se trata de simples mudança quantitativa, de simples etapa nova da máquina. Até aqui, após as descobertas do fogo e da pedra polida, do vapor, do motor de explosão, da eletricidade, o instrumento, depois a máquina, por aperfeiçoados que sejam, tinham por objeto multiplicar a fôrça *física* do homem, substituir o trabalho manual, acelerar êsse trabalho e torná-lo mais eficaz. A mudança é, agora, qualitativa: trata-se de substituir formas de trabalho intelectual do homem. (GARAUDY: *Marxisme*, pág. 23.)

Necessidade da clareza Mais de uma vez, e com ardor sempre compreensível, expressei o pensamento de que, no domínio das idéias, tôda falta de clareza causa grande prejuízo. E penso que a falta de clareza é particularmente nociva entre nós, na éopca atual, quando, sob influência da reação e sob pretexto de revisar os valôres teóricos, o idealismo de tôdas as côres e de todos os matizes entrega-se a verdadeiras orgias, em nossa literatura, e quando certos idealistas, provàvelmente no interêsse da propaganda de suas idéias, proclamam que suas concepções são o máximo do modêlo mais recente. (PLEKHANOV: *Materialisme*, págs. 12 e 13) (...) Aliás, as opiniões *dos revolucionários* não são sempre *opiniões revolucionárias*. (PLEKHANOV: *Idem*, pág. 63.)

Avanço da arte Mas Vertov impacientava-se com as lições do passado; como outros jovens entusiastas, queria que a arte rompesse imediatamente com as ilusões e as crenças da burguesia; não percebia, porém, que a exigência de uma transformação rápida da cultura não correspondia à expectativa real do povo e que seu sonho de uma arte *proletária* não estava livre de ilusões burguesas. (LAWSON: *Criação*, pág. 99.)

Literatura de tese Que é a tese? No sentido superficial, é qualquer tendência política ou social do artista, que êste pretende demonstrar, difundir e ilustrar com a sua obra de arte. É interessante e característico que Marx e Engels se exprimam sempre com ironia a propósito de tais construções artificiais... Ironia que se faz particularmente feroz no caso em que o escritor, para demonstrar a verdade de uma proposição ou de uma orientação qualquer, violenta a realidade objetiva, deformando-a. Veja-se, sobretudo, as observações críticas de Marx a Sue. Mas, mesmo quando se trata de grandes escritores, Marx protesta contra a tendência a utilizar a obra inteira ou simples personagens para o fim de expressar imediata e diretamente as próprias opiniões, despindo de tal forma os personagens de sua autêntica verdade e retirando-lhes a capacidade de viver fiel ao fundo de sua vida, segundo a íntima lei orgânica da dialética que permanece na base desta. (...) Um tal repúdio à literatura de tese, todavia, não significa nem longinquamente que a verdadeira literatura não tenha uma tendência. Antes de tudo, a realidade objetiva, de *per si*, não é caótica mistura de movimentos privados de direção, mas processo evolutivo que guarda em si tendências mais ou menos acentuadas, que tem, acima de tudo, tendência própria, fundamental. Desconhecer êsse fato, assumir distanciamento preconcebido disso, acarreta sempre graves prejuízos a tôda criação artística. (...) Em conformidade com isso, Engels define do modo seguinte o seu ponto de vista sôbre tendência em arte: "Não somos, de fato, adversário da poesia de

tese, como tal. O pai da tragédia, Ésquilo, e o pai da comédia, Aristófanes, foram ambos, acentuadamente, poetas de tese; o mesmo vale para Dante e Cervantes, e o maior mérito de *Amor e Intriga*, de Schiller, foi o de ser o primeiro drama político alemão. Os russos e noruegueses, que nos deram excelente romances foram todos escritores de tese. Mas penso que a tese deve derivar da situação e da ação mesmo, sem que se insista sôbre isso de modo explícito, e o poeta não é obrigado a colocar na mão do leitor a solução histórica futura dos conflitos históricos por êle descritos". Aqui, Engels menciona, muito claramente, como a tese pode conciliar-se com a arte e ajudá-la a produzir as maiores criações, desde que surja, orgânicamente, da essência artística da obra, da representação artística, isto é, conforme quanto se disse antes — da própria realidade, de que é a representação dialética. Assim, quais são as tendências fundamentais, em tôrno das quais o escritor deve tomar posição, se deseja ser verdadeiramente artista? São as grandes questões do progresso humano. Nenhum grande escritor pode permanecer indiferente a elas, e sem uma apaixonada tomada de posição no seu confronto não é possível criar tipos autênticos, nem chegar ao verdadeiro realismo. Sem um tal tomada de posição, o escritor não saberá mais distinguir o essencial do não-essencial. Pois que, do ponto de vista da totalidade do desenvolvimento social, a possibilidade de operar uma decisão justa é vedada ao escritor que não se entusiasma pelo progresso, que não detesta a reação, que não ama o bem e não repudia o mal. (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 47 e 49.)

Literatura e mestria Assim, elaboram a concepção da "mestria" como "domínio da técnica", independente da realidade, do conteúdo, da concepção do mundo, como, para retomar a expressão de Tolstói, já citada pouco antes, "um dom independente do espírito e do coração, quase físico". Quanto mais sutil é o virtuosismo de tal "mestria", tanto mais burocrática é a aproximação de tais escritores à forma literária, e êles se transformam em Bilibin da literatura. (LUKÁCS: *Crítica*, pág. 267.)

Escritor e tribuno A revolta dos escritores progressistas contra a barbaria do imperialismo e pela defesa da cultura vai de encontro aos mais profundos interêsses vitais da literatura, na medida em que se opõe ao seu isolamento burocrático, estetizante e de transformação do escritor em tribuno. Só sob esta égide, a égide do tribunato popular, a literatura progressista poderá reconquistar o povo para a literatura e a literatura para o povo, batendo, por essa reconquista, o inimigo capitalista da cultura no terreno ideológico e contribuindo, assim, para preparar o seu avanço no terreno político. (LUKÁCS: *Crítica*, pág. 270.)

Narração e descrição Já Balzac acentua, na sua crítica à *Cartuxa de Parma*, de Stendhal, a importância da descrição como meio de composição essencialmente moderno. O romance do Setecentos (Le Sage, Voltaire, etc.) conhecia apenas a descrição, que exercia função mínima, mais que secundária. A situação muda, entretanto, com o Romatismo. Balzac evidencia que a tendência literária por êle representada, e de que considera Walter Scott como fundador, concede importância maior à descrição. O nôvo estilo deriva da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social. A relação entre o indivíduo e a classe torna-se mais complexa do que era no Seiscentos ou no Setecentos. O ambiente, o aspecto exterior, os hábitos do indivíduo podiam (em Le Sage, por exemplo) ser indicados muito sumàriamente e constituir, todavia, apesar dessa simplicidade, uma clara e completa caracterização social. A individualização era dada, quase exclusivamente, pela própria ação, pelo modo como os personagens reagiam ativamente aos acontecimentos. (...) A narração distingue e reagrupa; a descrição nivela tôdas as coisas. (...) Mas a vida profunda das coisas? A poesia das coisas? A verdade poética de tais descrições? Eis as objeções que poderiam suscitar os admiradores do método naturalista. Para responder a tais objeções, devemos nos referir aos problemas fundamentais da arte épica. O que torna poéticas as coisas, na poesia épica? É verdade que uma descrição conduzida com o máximo virtuosismo e tècnicamente perfeita em todos os detalhes, de um ambiente como

o teatro, o mercado, a bôlsa, etc., traduz a poesia peculiar? Permitimo-nos duvidar disso. Palco e orquestra, cenário e platéia, bastidores e camarins são, de *per si*, objetos inanimados, privados de interêsse, absolutamente impoéticos. E assim continuam a permanecer, mesmo que se encham de figuras humanas, desde que a vivência dêsses homens não atinja o ponto de suscitar em nós uma emoção poética. O teatro ou a bôlsa são pontos nodais, em que se cruzam as diversas aspirações dos homens, são observatórios ou campos de batalha em que se revelam as contrastantes relações dos homens entre si. E só sob tal aspecto, só enquanto fornecem a indispensável mediação concreta, apta a pôr em evidência concretas relações humanas, só graças a essa função mediadora o teatro e a bôlsa adquirem valor poético, tornando-se poéticos. Uma "poesia das coisas", independente do homem e da vivência humana, não existe em literatura. (...) Bem diferentes ficam as coisas onde predomina o método descritivo, e a poesia empreende vã competição com as artes figurativas. Aplicado à configuração do homem, o método descritivo não pode senão transformar o homem em natureza morta. Só a pintura verdadeira e apropriada possui os meios para fazer da qualidade corpórea do homem a expressão imediata da mais profunda qualidade de seu caráter. E não foi certamente por acaso que, na mesma época em que a tendência pictórica descritiva do naturalismo rebaixava os homens, em literatura, ao nível de elementos da natureza morta, também a pintura desmerece a capacidade de tornar intensa a expressão sensível. Os retratos de Cézanne, comparados à plenitude psicológica dos de Ticiano ou de Rembrandt, são pura natureza morta, exatamente como os personagens dos Goncourt ou de Zola, em comparação com os de Balzac ou de Tolstói. (...) O método da observação e da descrição surge com a intenção de tornar científica a literatura, transformando-a em ciência natural aplicada, numa sociologia. Mas os momentos sociais registrados pela observação e representados pela descrição são tão pobres, tênues e esquemáticos que puderam bem depressa e fàcilmente converter-se no extremo oposto, em subjetivismo integral. (LUKÁCS: págs. 283 e 311.)

O nôvo e o velho Aludimos à supervalorização abstrata, isolada, unilateral, da novidade, no desenvolvimento da arte. Não há dúvida de que a luta do nôvo contra o velho é um momento decisivo do movimento dialético da realidade; é justo, portanto, que a história e a crítica literária dediquem a máxima atenção à análise dessa luta e aos caracteres essenciais que distinguem o nôvo que está surgindo. Mas os momentos essenciais do que é realmente nôvo e progressista podem ser individualizados só com o conhecimento do movimento de conjunto e das tendências reais a êle imanentes. Na realidade das coisas, cruzam-se contìnuamente as direções e os fenômenos mais diversos, cuja novidade essencial não pode de modo algum ser deduzida dos caracteres exteriores que conduzem ao vistoso e ao espetacular. (...) E ainda nos problemas literários, sòmente a concretividade histórica pode oferecer apoio seguro para distinguir os fatos verdadeiramente novos e progressistas. (...) Quando se acentua, de modo abstrato e unilateral, sobretudo a originalidade, o elemento distintivo de nova fase evolutiva, afirmando que "é qualquer coisa de inteiramente diverso da precedente", sem ter em conta a viva dialética da luta entre nôvo e velho, nas formas múltiplas que assume tal transição, acaba-se sempre por descurar a novidade essencial, històricamente decisiva, por erigir em categorias centrais características exteriores (técnicas, psicológicas). (LUKÁCS: *Crítica*, págs. 441 e 443.)

Paixão amorosa Conhecemos a maneira como Goethe imaginava o desenvolvimento das possibilidades do homem. Êsse desenvolvimento é impossível sem amor. O asceta é um homem incompleto. A paixão amorosa individual é, precisamente porque a mais elementar, a mais natural entre tôdas as paixões e também porque representa, em sua forma atual, individualizada, o fruto mais elevado e mais refinado da cultura, a realização mais autêntica da pessoa humana, na medida em que se considera o seu desenvolvimento como "microcosmo", como fim em si mesmo. Ela pode atingir êsse acabamento sòmente quando a paixão amorosa torna-se uma corrente, na qual confluem, na sua suprema perfeição, as aspirações espirituais e morais mais altas do indivíduo, quando a fôrça do amor, que unifica a personalidade, eleva tudo no homem ao mais alto nível que êle pode atingir. (LUKÁCS: *Goethe*, págs. 300 e 301.)

Escritor e participação Poderia parecer, então, que, no caso dos grandes e sérios realistas, fôsse indiferente a concepção do mundo, a tomada de posição política. Até certo ponto, é efetivamente, assim. Porque ao fim do autoconhecimento do presente, e para a história, o que tem importância decisiva é a imagem que a obra oferece do mundo, aquilo que ela proclama, enquanto é de todo secundário se tudo isso está de acôrdo com as opiniões do autor. (LUKÁCS: *Saggi*, pág. 23.)

Arte de escrever Se falamos, aqui, entretanto, apenas de um "sentido" justificado, não de um verdadeiro conhecimento, é porque, na maior parte dos casos, não se cuidou, parece, que dos resultados finais e perfeitamente claros dessa "mestria", sem lhe descobrir os verdadeiros fundamentos; não se admirou mais que a arte de um estilo sugestivo, o que, justamente, se pode chamar uma "mestria" entre aspas. Tentamos mostrar que êsses fundamentos situam-se em nível bem mais profundo que a simples arte de bem escrever. Sem pretender subestimar a importância dessa arte, é necessário insistir no fato de que a verdadeira grandeza de um escritor se enraiza na profundidade e na riqueza de suas relações com a realidade efetiva. Senão, a arte de bem escrever torna-se simples virtuosidade, hábil maneirismo. O que devem, antes de tudo, nos ensinar os "mestres" da literatura, passada e presente, é, precisamente, esta mais precisa visão do mundo e, por conseqüência, estas relações vivas, mais largas, mais intensas e mais aprofundadas com a realidade efetiva. Nenhum escritor saberia tornar-se um mestre senão representando um fundo literário real e, por conseqüência, pessoal, e sua mestria consiste na descoberta dos meios de expressão particulares que convêm à própria particularidade dêsse fundo. (LUKÁCS: *Réalisme*, pág. 263.)

Literatura estetizante Mas como essas *démarches* intelectuais, cada vez menos fáceis de praticar, elas não se podem efetuar senão esvaziando, prèviamente, o romance de todos os seus elementos de realidade social, senão oferecendo ao leitor um mundo abstrato de formas vazias, que não lhe permitem nenhum pretexto para discutir a ideologia do autor e contestar o conteúdo real de seu pensamento, que o remetem, ao contrário, aos ilusórios valôres da criação artística concebida como uma ética de saúde pessoal, aos prestígios da forma e à coerência artificial da consciência estetizante. (LOP e SUVAGE: *Essai*, pág. 107.)

Literatura e dogmatismo Lênin não pretende reger a literatura nem manter sob sua férula os escritores. Êle os deixa absolutamente livres de trabalhar a seu gôsto, de seguir suas inclinações e seus gostos, de prosseguir suas pesquisas pesoais, de obedecer ao seu próprio temperamento. Suas concepções são estranhas a todo dogmatismo. Se acha necessário que o Partido e o Estado socialista orientem a literatura e a arte, opõe-se às injunções burocráticas: jamais impõe o seu gôsto literário, "jamais arvora suas simpatias e suas antipatias estéticas em princípios". Além disso, sabe muito bem que "a literatura se presta menos que qualquer coisa a uma generalização mecânica, a um nivelamento, a uma dominação da maioria sôbre a minoria". A literatura, as belas artes e a ciência têm necessidade de variedade e de emulação. Mas a liberdade de criação artística e o espírito de partido, em literatura, não se contradizem de maneira alguma, como pensam os ideólogos da burguesia. (...) "Um romance de tendência socialista cumpre perfeitamente sua missão quando, pela pintura de relações reais, destrói as ilusões convencionais sôbre a natureza daquelas relações, quebra o otimismo do mundo burguês, obriga a duvidar da perenidade da ordem existente, mesmo se o autor não indica diretamente solução, mesmo se, dado o caso, não tome ostensivamente partido". (Engels) (FRÉVILLE, in LÊNIN: *Littérature*, págs. 33 e 34.)

Forma e esteticismo E se o escritor, alertado por êsse desastre e por outros, entende permanecer no quadro da realidade objetiva, malgrado sua impotência ou sua recusa em explicá-la, que lhe resta, então, para testemunhar sua originalidade, senão a *mise en forme* dessa realidade que se furta à análise? Daí a importância assumida pela renovação das técnicas no neo-romance e o finalismo, não acidental mas lógico, dêsse realismo mutilado: o esteticismo. Essa renovação dos processos literários, que não pretendia ser mais que um meio de exploração mais aperfeiçoado da realidade é, com efeito, um fim em si mesma, como o reconheceu, aliás, Robbe-Grillet. "O projeto de escrever — diz-nos, com efeito, êste autor — é sempre mais ou menos um projeto de forma. O que os críticos chamam conteúdo e que lembra a sociologia, a moral ou a política não é, para o romancista, senão um material amorfo e sem importância por si mesmo, de que se trata sòmente de escolher o melhor, em vista de realizar a forma concebida. É nessa forma, sobretudo, que reside a contribuição espontânea do criador. É ela que constitui a obra de arte: porque o verdadeiro conteúdo da obra de arte é a forma. O importante não é que um romance queira dizer qualquer coisa, é que êle seja qualquer coisa sem se ocupar de significar nada. (LOP e SAUVAVE: *Essai*, pág. 95.)

Ironia e passividade Em suas diferentes variantes, porque a ironia superior e refinada que usa com freqüência um autor como R. Pringet não passa de uma forma de esteticismo superior, o escritor comprazendo-se, a um tempo, em sua habilidade literária e no sentimento de superioridade que exprime em não ser vítima dos processos que emprega. (...) O intelectual renuncia a conhecer o "mundo" no qual vive e que o perturba, e tenta encontrar uma dignidade e uma unidade ilusórias no exercício de seus talentos de especialista. Atrás da atividade artificial do esteticismo e seu aparente rigor, a lição de resignação e de passividade é, ainda uma vez, a mesma. (LOP e SAUVAGE: *Essai*, págs. 95 e 101.)

O tempo no romance Mas, jogando assim com os acontecimentos, os neo-romancistas os esterilizam, porque o tempo não é uma fita de duração que se pode fragmentar à vontade e recompor, em montagem arbitrária como uma película de filme. O tempo, no romance, tem função essencial; como na vida real, é êle que permite ao drama amadurecer, e aos caracteres se desenvolverem, é êle que aguça os conflitos até o desencadeamento ou os atenua numa solução apaziguada. O tempo do romance é um *devenir*, e o que buscam os neo-romancistas, com suas exigências estéticas, é estabelecer seus personagens fora dessa dimensão real e a nos apresentar um mundo em que são negadas as relações de causalidade e que escapa à pressão da história. Deduz-se que a realidade que, nesses romances, era já concebida como inexplicável, aparece também como privada de necessidade. O escritor não é mais obrigado a respeitar, em sua apresentação do mundo, as leis objetivas que o regem e que devem reger igualmente suas criações. Êle pode substituir a vida real por um tema escolhido arbitràriamente, como num exercício musical, ou tirado de sua própria subjetividade; todo interêsse do romance consistindo na organização estética dêsse tema. O verdadeiro conteúdo da obra de arte torna-se, assim, segundo a definição de Robbe-Grillet, sua forma mesma. As relações objetivas, aparentes ou profundas, que unem, na vida real, os homens entre si e ao seu destino, quer dizer, a história (cotidiana ou geral) que êles fazem, ou que se faz em tôrno dêles, são então substituídas por um sistema de correspondências misteriosas, de analogias *en trompe l'oeil* que desempenham, no neo-romance, papel tão importante. (...) Conforme o julgamento levantado sôbre Joyce por J. Paris: "Êle recriava o mundo contra o mais pérfido, o mais insatisfeito, o mais invisível dos inimigos: contra o tempo. Seu sonho? Libertar o homem da história, dominando-o, encontrando, além dela, uma ordenação universal". (*Joyce por Êle Mesmo*, pág. 74) Joyce faz dizer o seu porta-voz Stephen Dedalus: *"History... is a nightmare from which I am trying to awake"*. (ULYSSES, pág. 42). (LOP e SAUVAGE: *Essai*, págs. 99 e 100.)

Grande escritor Tôda obra literária é a expressão de seu tempo. Seu conteúdo e sua forma são determinados pelo gôsto, os hábitos e as tendências dêsse tempo. Maior o escritor e maior, mais forte e mais clara é essa dependência que subordina o caráter de sua obra ao caráter de seu tempo, ou, melhor dito, menos se encontra em suas obras êsse "resíduo" que se poderia chamar pessoal. A particularidade principal, a "originalidade superior" (o leitor se lembra dessa expressão de Lanson) de um grande homem consiste em que êle soube exprimir, em seu domínio, antes, melhor, mais plenamente que os outros, as aspirações e as necessidades sociais ou espirituais de sua época. Diante dessa particularidade, que constitui sua "individualidade histórica", desaparecem tôdas as outras, como desaparecem as estrêlas à luz do sol. (PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 64.)

Arte e beleza Ruskin disse muito bem: um jovem pode cantar a perda de seu amor, enquanto um avarento não pode cantar a perda de seu dinheiro. É preciso notar, justamente, que o mérito de uma obra de arte depende da beleza dos sentimentos que expressa. (PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 107.)

História e literatura Então, para a história da literatura, importa explicar *como e porque apareceu, como e porque desapareceu* a tragédia francesa; mas porque foi *precisamente Corneille* que escreveu o *Cid*, e não qualquer outro, não tem nenhuma importância para a explicação científica da história da literatura. De fato, se o *Cid* tivesse sido escrito não por Corneille, mas por "qualquer outro", poder-se-ia retornar à pergunta: por que por "qualquer outro" e não por Corneille? (PLEKHANOV: *L'Art*, pág. 250.)

Elaboração do tipo Da multidão dos fatos da vida passada e presente, das observações feitas sôbre milhares de pessoas, é necessário selecionar o essencial e aprender a representar por palavra, com o máximo de ple-

nitude e clareza, a vida interior e exterior do homem, seus pensamentos, seus sentimentos, suas idéias. É, falando com propriedade, a técnica literária, e ela se aprende. (...) O valor artístico de um livro está na seleção dos fenômenos mais típicos, a justa elaboração do assunto, a clareza do tema, a simpliicdade da língua, tudo isso não vem por si mesmo. É nesse sentido que deve trabalhar o autor, e só isso mostrará como êle trabalha. (...) O escritor não é simples testemunha dos acontecimentos — diz Górki — êle deve aprender a captar, na torrente da vida, o que constitui a sua essência, o que é precioso para os contemporâneos. É necessário estudar a vida das gentes e não deixar correr por elas um olhar de passagem, de observador contemplativo. Para atingir isto (criar um personagem vivo), é necessário aprender a ler, a estudar as gentes, como se lê e se estuda os livros, é necessário compreender que estudar as gentes é mais difícil que estudar os livros escritos sôbre as gentes. (...) A criação literária — declara Górki, em seu artigo "Como aprendi a escrever" — é submetida às leis da abstração dos traços característicos de tal ou qual grupo social, da concretização, da generalização dêsses traços numa personagem dêsse grupo. Uma obediência estreita do artista a essas leis ajuda-o a criar "tipos". Não foi por acaso que Górki chamou a atenção dos estreantes, particularmente para a importância da tipificação. Êle havia notado naqueles uma tendência para descrever "um fato conhecido" antes que para fazer a síntese de muitos fatos, defeito extremamente difundido na obra dos estreantes e que decorre de sua humildade nativa diante do vivido, o caso registrado, e de sua inabilidade para pensar como artistas. (...) Mas, assim como não se pode construir uma casa inteira com um só tijolo, por melhor que êle seja, não se pode conferir à descrição de um só fato o caráter de fenômeno típico, artisticamente verdadeiro e convincente para o leitor. (...) Êstes exemplos, como uma série de outros, levam a uma conclusão muito clara: para saber tipificar é necessário um profundo conhecimento da realidade e das leis que a regem. É a maneira superficial de abordar os fatos e a incompreensão da essência do processo social que constituem as principais razões da tendência ao naturalismo que se observa, muitas vêzes, nas obras dos escritores principiantes. Daí a importância dos conhecimentos

para o escritor. O trabalho do escritor realista deve encontrar apoio na sólida base de um conhecimento profundo da vida. (...) Seria um êrro afirmar que, observando a realidade e os homens, o escritor não procura senão o geral e não se interessa pelo original. Os dois aspectos do processo de tipificação são inseparáveis em tôdas as etapas do trabalho do escritor. O que é característico tem sempre uma forma concreta e, desde o momento em que o escritor seleciona os seus materiais, leva em conta o seu valor de expressão artística, estética. É, muitas vêzes, na própria vida que o escritor descobre o fato ou o traço particularmente expressivo, o "achado feliz" que será a base da individualização. (GÓRKI-MAIAKOVSKI: *Métier*, págs. 167 e 172.)

Clareza e simplicidade

O escritor deve compreender que não apenas escreve com a sua pena mas pinta com as palavras; e isto não como um mestre da pintura, que representa o homem imóvel, mas tentando representar os homens em seu movimento incessante, na ação, nos conflitos contínuos que os opõem, na luta de classes, de grupos, de indivíduos. (...) É preciso escrever de modo tal que o leitor tenha a sensação de poder tocar o que é descrito pelas palavras. Essa mestria não é acessível ao escritor senão quando conhece por si mesmo aquilo que representa. Se êle não escreve assaz simplesmente, isto quer dizer que êle mesmo vê mal aquilo que representa. Se é maneiroso, é ainda porque compreende mal aquilo de que trata. (...) Os jovens escritores assimilam mal esta verdade: a língua é o material de que se fazem os poemas, as descrições, os romances. Não se pode fazer nada de bom, partindo de materiais maus. (...) Um defeito característico de língua de numerosos estreantes é o que Górki chamava "a beleza à *bon marché*" ou "a ostentação das palavras". A causa está, na maioria das vêzes, numa concepção falsa da beleza e do valor artístico da língua, segundo a qual quanto mais a língua tem "expressões de imagens", de "comparações originais", etc., mais ela é bela. Górki esforçava-se em ensinar aos jovens escritores que "a beleza está na simplicidade". (...) Os escritores jovens abusam por vêzes das expressões regionais para dar côr local às suas obras. Esta imo-

derada utilização de palavras "características" era julgada antiartística por Górki. Êle indicava ao escritor siberiano Anoutchine que a côr local não reside nas palavras "changa", "taiga", etc., mas que "deve surgir do interior". A propósito de um dos primeiros trabalhos de Vs. Ivanov, Górki escreveu ao autor: "Vossa língua é brilhante, mas as palavras são pouco numerosas e empregais muitas vêzes têrmos locais, não-literários. Êles convêm nos diálogos, mas não nas descrições.: (...) "Tomai um tema simples: por exemplo, a flutuação ou a estocagem da madeira e escrevei lembrando-vos de que a beleza e a sabedoria residem na simplicidade". (...)" É necessário trabalhar mais, tende grande interêsse em escrever todos os dias, nem que seja uma curta página, nem que sejam alguma slinhas, procurando a concisão, a expressão e a música das palavras. Cada dia nos aparece como uma pequena vida e devemos verificar em que foi rica esta vida. É necessário amar a criação acima de tudo". (GÓRKI-MAIAKOVSKI: *Métier*, págs. 173 e 186.)

Criação e cultura O meio e a época têm um papel, igualmente capital, na gênese de uma obra. Mas não são seus componentes. Propõem problemas ao homem. Se êle é um criador, lhes trará respostas. (...) A arte não é senão uma maneira de viver. A maneira de viver do homem é, indivisìvelmente, reflexo e criação. Porque êste homem não está só. Quando chega a expandir-se plenamente, carrega a cultura passada da espécie. Seu presente é a presença nêle de sua época. (GARAUDY: *Réalisme*, págs. 24/25.)

Renovação e combate Picasso não leva ao absurdo uma tendência liberadora, que se transformaria, então, em *poncif* e servidão. Êle abriu uma via, ou talvez uma multidão de vias novas, não para abolir ou renegar o passado, mas mostrando, ao contrário, que a lúcida tomada de consciência das grandes exigências formais da pintura, a todos os seus períodos importantes, não implica nulamente sua indefinida imitação, mas lhe acrescenta possibilidades infinitas de renovação. (GARAUDY: *Réalisme*, pág. 74.)

Pintura e combate Picasso, na verdade, havia sentido sempre profundamente a miséria, a humilhação ou a ternura dos homens, segundo os seus desenhos dos cegos e dos mendigos de Barcelona, os tristes saltimbancos das maternidades, até o grande protesto humano de *Guernica*. Mas o que é nôvo, agora, em Picasso, é não sòmente sentir-se solidário com a felicidade ou a infelicidade dos homens, mas de seu combate. E de tomar mais plenamente consciência de que uma pintura é autênticamente revolucionária não sòmente quando se orienta *contra* outra pintura, mas contra a ordem e o mundo que a engendra. O que chamaríamos, no início dêste estudo, da dialética da revolta, desemboca em autêntica revolução. Não é, em Picasso, uma inflexão, mas um acabamento. "Minha adesão ao Partido Comunista é a conclusão lógica de tôda a minha vida, de tôda a minha obra". (...) A única exigência que se pode fazer aos pintores é a de serem pintores, isto é, homens capazes de descobrir as formas plásticas apropriadas à expressão de nosso tempo. O que não implica, absolutamente, na obrigação de pintar como Picasso, menos ainda de pintar como no XVII, XVIII ou XIX séculos. (GARAUDY: *Réalisme, págs.* 92 e 94.)

Missão do escritor A maior parte dos homens vive sem ter consciência da responsabilidade individual, e isso me parece o cerne mesmo de nossas misérias. O pecado é o recuo diante de sua própria missão. A incompreensão, a impaciência, a negligência, eis o pecado. A missão do escritor é de guiar o que é isolado e mortal até à via infinita, de transformar o que é azar no que é conforme a lei. Sua missão é profética. (...) A arte não pode deixar clara uma mensagem, pode, entretanto, despertar os homens e forçá-los a se pôr em marcha diante da imagem visível do verdadeiro. Tal é o poder do mito que não diz sòmente o que é, mas seu movimento, o que ainda lhe falta, o que aspira tornar-se (...) Cada obra é, assim, um documento, um testemunho. Não uma cópia, uma transcrição literal de um estado de alma ou de um acontecimento, mas resposta a um problema colocado pela vida, revolta contra a alienação do

mundo, mundo construído com os materiais do mundo da alienação, mas segundo outras leis. (GARAUDY: *Réalisme*, págs. 179 e 217.)

Participação e criação É desejável que a consciência filosófica e política de um escritor ou de um artista esteja ao nível de seu talento. Mas se nos aferrarmos a tal critério, não julgaremos, num poeta, a sua poesia, mas o historiador, o político ou o filósofo que há nêle. (GARAUDY: *Réalisme*, pág. 245.)

Julgamento de valor Quer dizer que é indiferente saber que, por exemplo, a obra de Kafka é a do filho de um comerciante judeu de Praga sob a dominação austro-húngara, na época do capitalismo em putrefação? De modo algum. Êste estudo das condições históricas da gênese da consciência de Kafka é de grande importância, porque todos os materiais de sua criação artística surgem dessa experiência vivida. Mas esta primeira pesquisa é da natureza de uma pergunta e não de uma resposta. A obra não é uma resultante disso. É uma resposta global ao conjunto dos problemas colocados ao artista pelo seu tempo, seu meio familiar, social, religioso, cultural, sua situação pessoal e suas funções, seus amôres e a totalidade de sua vida. Esta resposta é outra coisa e mais que a suma de condições que as suscitaram (...) É, portanto, muito importante notar que Kafka é um pequeno-burguês e as condições concretas nas quais viveu esta situação, em Praga, na comunidade judia, na sua família, etc... mas não perdendo de vista que êsse estudo indispensável do condicionamento não é nem uma explicação nem um julgamento de valor. (GARAUDY: *Réalisme*, págs. 246 e 248.)

ESTA OBRA FOI EXECUTADA NAS OFICINAS DA COMPANHIA GRÁFICA LUX, RUA FREI CANECA, 224 — RIO DE JANEIRO, PARA A EDITÔRA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.

Abrindo uma série de antologias
sôbre o marxismo, que abrangerá
os mais variados campos do conhecimento,

NELSON WERNECK SODRÉ

recolheu em

Fundamentos
da Estética Marxista

expressivos e valiosos trechos teóricos
que debatem agudos e controvertidos
problemas relativos à arte e
aos seus agentes.

O individualismo dos intelectuais,
os problemas da linguagem, de forma e conteúdo,
interpretações sôbre a pintura moderna,
música, cinema e teatro
— são alguns dos inúmeros temas selecionados
de autores que, em mais de meio século, os
têm abordado e discutido à luz do marxismo.

Livro básico,

FUNDAMENTOS DA ESTÉTICA MARXISTA

não pode faltar na biblioteca
de todos quantos pretendam estar
informados sôbre o nôvo enfoque
que as lições de Marx produziram
ao longo do tempo no terreno
das artes.

MAIS UM LANÇAMENTO DE CATEGORIA DA
CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA